

# GLI ONESTI ACCADEMICI DEL SUPERMARKET

di GIULIANO BRIGANTI



Venezia. Giuseppe Ungaretti in visita alla Biennale.

**S**IA questa "la Biennale del centro-sinistra", come qualcuno ha voluto insinuare non senza acutezza, o sia piuttosto e più semplicemente una Biennale di ordinaria amministrazione, di devoto assenso a quella sacrale e suprema ufficialità che è creata oggi dagli interessi del mercato (col risultato quindi di essere, a modo suo, una Biennale accademica, di stretta osservanza), è certo tuttavia che il panorama che essa ci offre indica una direzione univoca e riflette chiaramente le decisioni di un governo culturale assai ben determinabile nelle persone e nelle idee, alle cui scelte ed esclusioni, così come ai premi largamente scontati e da tempo puntualmente previsti, non si può riconoscere in verità l'intenzione democratica di una rotazione di tendenze e, di conseguenza, un significato di integrazione alle diverse aperture che la precedente Biennale aveva enunciato con qualche generoso ma stimolante disordine. Un programma c'è stato quindi, e ben preciso, per quel che riguarda almeno la partecipazione italiana, dietro questa ordinatissima e linda Biennale-Rinascenza, questa gelida fiera del bianco, dell'oggetto, del giocattolo. Ma un siffatto programma, valga quel che valga, può servire in qualche modo a farci ritrovare il filo della trentatreesima edizione della rassegna veneziana? Può servire a far capire qualcosa non dico al di là della scelta, ma qualcosa che dimostri la necessità, la validità, o almeno la presunta unità di obiettivi della scelta stessa? Direi proprio di no. In altre parole non solo non è tutto qui, ma anche quello che c'è fa affiorare profonde contraddizioni. Perché, alla fine, i programmi li fanno i critici, certi critici, e non gli artisti; e li fanno a modo loro, procedendo, in assenza delle opere, sul filo delle singole ideologie. Direi che oggi gli artisti, salvo pochissime eccezioni, e in particolare quelli formati in questi ultimi anni, consumano, più o meno intensamente, più o meno necessariamente, una loro particolare, limitata, spesso del tutto settoriale, frammentaria e circoscritta esperienza della realtà: esperienza che spesso nasce da un dato e da un solo dato e su quello si sviluppa con tutto il moderno apparato della specializzazione per non dire con la lucida fissità della nevrosi. Ora tutta una famiglia di critici tende costantemente a riportare queste limitate e frammentarie esperienze sul piano della "totalità" e dell'universalità, sul piano che spiega tutto di noi, della nostra condizione e della nostra società. E, nel far ciò, non esita a ricorrere alle più facili risorse di certa retorica apocalittica (si è mai pensato quanta cattiva letteratura, e vecchia per di più, sia alle radici dello scrivere di alcuni critici giovanissimi e non più giovani?) esasperando antichi schemi formalistici sino al grottesco sì che le parole, gonfie dei significati più trascendenti, volano come tanti palloncini inutili e colorati che il vento disperde. E' sufficiente una rapida lettura di alcune prefazioni alle singole personali del padiglione italiano per rendersene conto.

Ho detto questo soltanto per affermare come, limi-

tandoci per ora al nostro padiglione, sia più facile trarre un significato, una volta superati gli schemi di una precisa programmazione o operazione critica che si voglia, dalle opposizioni che dalle concomitanze, soprattutto laddove quelle postulano non tanto differenza di temperamenti quanto una differenza di intendere lo stesso problema di esprimersi in termini di valore. E' il caso, per fare un esempio, di Alberto Burri e di Lucio Fontana le cui sale non mancano, per una ragione o per l'altra, di lasciare nel visitatore una più duratura impressione. Va detto subito che la sala di Burri è una delle più belle di questa Biennale, è anzi, senza dubbio, la più bella. Molti si sono affrettati ad asserire come egli sia profondamente cambiato, come abbia perso di drammaticità e di aggressività cedendo anche lui all'eleganza, al nitore e al preziosismo formale nel senso oggi corrente, evadendo in un freddo ed allucinante decorativismo. Nulla in fondo di più falso. C'è solo il fatto che Burri fa dei quadri diversi e debbo convenire con quanto scrive Vittorio Rubiu in una chiara premessa del catalogo che il risultato terminale è sempre lo stesso. E' cresciuto e si è affermato nelle sue nuove opere un concetto dello spazio, in una sorta di grandiosa e dilatata evidenza, assimilato entro quel suo preciso sentimento della materia come elemento attivo e creatore di immagini. Sono grandi spazi bianchi, di un bianco denso che non è colore ma negazione del colore e dove si accampano e dirompono improvvisi neri opachi ed intensi che, come ha scritto acutamente Giuseppe Raimondi, hanno rapporto con il genio che il pittore dimostra per l'uso astrale, mitologico del fuoco. Sulle vaste superfici bianche, astratte, anonime e indefinite, come appunto la dimensione per noi mitica ed estranea dell'infinito, intorno ai neri, che neppure sono "colore", ma come residui di una combustione, di un'azione cioè della materia, come depositi di una forza endogena, terrestre, le zone di vinile creano appunto lo spazio, come elemento che più ci concerne, come dimensione vicina e tangibile. Dal rapporto fra i tre elementi e dal loro sempre diverso situarsi, dialetticamente, sulla superficie del quadro, nasce la forza espressiva e irripetibile di queste opere di Burri e di conseguenza il loro valore di simboli: di qualcosa cioè che non è né allegoria né segno, ma l'immagine di un contenuto che in gran parte trascende la coscienza e solo può esprimersi in forma di pittura e di poesia.

**D**EL tutto diverso, anzi opposto, il caso di Fontana. Come ho già detto la sua sala abbacinante, di un bianco assoluto interrotto solo dal nero che si campisce al di là dei tagli sottili e rigorosi praticati simmetricamente sulle tele, non manca di produrre una certa impressione. Ma è una impressione che resta tutta alla superficie, che non si affida né a immagini né a simboli. Non vale parlare di "psicagogia", di monasticità "zen", del "divenire delle forme e delle forme in divenire" davanti a questi prodotti del più sterile e mentale formalismo cui si dovrà riconoscere soltanto un

certo valore didattico e di rottura e non so quanto, oggi, attuale. E' una sorta di cimiteriale neoclassicismo che emana da tutto quel bianco campito nello spazio ovale della sala e se ne sprigiona, come dal neoclassicismo, un che appunto di didattico, di normativo, di gelido. Potrà derivarne, magari, una certa ammirazione per l'abilità, per l'invenzione, per l'onestà di artistica accademia, ma nulla di più. Sono fredde lezioni di purismo, non sono opere e ci riportano, come tali, a tempi, a idee e a propositi ormai lontani. Un museo americano ha comprato, dicono, l'intera sala. Benissimo. Ma forse poteva limitarsi ad acquistarne il brevetto e il diritto a riprodurla risparmiando le spese del trasporto. Perché, ripeto, si tratta di idee, chiamiamole pure "concetti spaziali" sebbene lo spazio, nel senso che ha nell'arte, non c'entri molto, e non di opere.

**S**U di un piano diverso, vorrei dire più artigianale, un non dissimile contrasto divide la sala di Turcato da quella di Dorazio. Giova pur sempre a Turcato la sua condizione di "irregolare", quella sua spinta antiprogrammatica che si manifesta in una precisa ripugnanza per ogni proiezione di miti ideologici. E' la sua un'apertura sempre inattesa verso un mondo di leggeri ritmi colorati non privo di un certo incanto che non perde mai il contatto con le intime sorgenti di un sottile lirismo che, si può dire, ha le sue buone come le sue cattive giornate. Ma è pur sempre un pittore vero, attento soltanto alla immediata realtà di una variabile e fragile tensione psicologica. Al di là dei suoi scopi, siano quelli che siano, è solo il modo con cui li realizza quello che conta, fissandoli nell'attimo del presente, affidandoli soprattutto alle ragioni dettate dalla sua labile ma pur viva sensibilità. In Dorazio nulla invece è affidato alle possibili variazioni del sentimento, ma tutto rientra in un preciso calcolo in un programma svolto con meticolosa ed esasperante ostinazione. E' davvero il caso di dire che egli sia riuscito a porsi "su basi meno disorganiche di quelle che ancora imbarazzano il momento storico in atto". Ma con che risultati che non siano quelli di un fare anodino, freddo e impersonale che vanamente si nasconde dietro un rigore stilistico che è solo meccanica esattezza di procedimenti o dietro uno splendore cromatico che è solo superficiale piacevolezza di accordi?

Mi sono soffermato, per ora, e assai rapidamente, solo su questi pochi esempi per far intendere, anche a chi dubita che possa esistere ancora la pittura in senso tradizionale, anche a chi vuole escludere dal panorama attuale le forze operanti nel campo della cosiddetta "nuova figurazione", come siano i valori individuali, i valori delle immagini e dei simboli quelli che solo contano, qualunque sia la strada che l'arte figurativa seguirà nel futuro. Così credo, almeno. Ma è necessario ritornare ancora su questa Biennale che resterà memorabile almeno per la stupenda mostra retrospettiva di Morandi, che richiede, naturalmente, un discorso a parte.



Le sezioni straniere alla Biennale sono, quest'anno, trentasei, in gran parte nei loro padiglioni sparsi per i Giardini e in parte ospitati dal padiglione italiano: è il numero più elevato di presenze straniere che si è mai registrato da che esiste la Biennale. Chi resisterà a compiere l'intero percorso potrà dire di aver avuto sotto gli occhi uno dei più vasti panorami dell'arte internazionale.

Il padiglione spagnolo è quello più folto di artisti: ventisette fra pittori, scultori e disegnatori e riesce ad essere non solo il più vario ma anche uno dei più interessanti e vivi. Emerge sugli altri lo scultore Amadeo Gabino con le sue grandi composizioni di lastre di alluminio e di acciaio, che si presentano come delle strane armature; e difatti l'autore le ha battezzate "armature lunari"; e notevoli per alto effetto decorativo sono anche i ferri di Andrés Alfaro, uno scultore valenciano. Se tra i pittori c'è Eduardo Sanz che sfrutta i frammenti di specchio, un espediente ormai consumato e senza più sorprese, c'è però Gomez Raba che con una tecnica che ricorda i muri screpolati di Tapes costruisce superfici percorse da spaccature e crateri, fornendo un ritratto inquietante della terra assetata; Juana Frances, con le sue composizioni su fondi neri (la Spagna solare ha sempre un'anima dram-

# La scultura domina la Biennale

Alla vasta rassegna veneziana gli scultori sopravanzano con le loro opere, valide o sconcertanti, la più sbiadita attività dei pittori

matica), racconta a sprazzi certe nostre lancinanti avventure quotidiane, un mondo allarmato che Juan Genoves descrive con un formicolare di piccole figure, quasi sommosse viste dall'alto di un grattacielo; Dimitri Perdikidis, di origine greca, ha un colore brillante, un rosso che fa festa e nell'attimo stesso dell'allegria evoca lo scorrere del sangue; una drammaticità, dicevo, che è un po' al fondo di tutti questi espositori e che il giovane Francisco Hernandez traduce con i suoi disegni in scene di macellazione di gonfi, invadenti corpacci.

Chi viene su dal viale di ingresso, dopo il padiglione spagnolo trova subito la sezione del Belgio, anch'essa sempre visitata con molto interesse per le sue costanti presenze di artisti singolari. E stavolta a richiamare l'attenzione particolare è uno scultore che si firma Reinhoud. Se pensiamo all'arte fiamminga del passato troviamo, accanto a patetiche scene familiari e domestiche, anche le rappresentazioni dell'in-

ferno, dei mostri scatenati dal demonio durante le notti cupe degli inverni nordici: è il Maligno che sta in agguato dell'uomo e infonde spavento. Stavolta il Maligno si presenta sotto veste di spaventevoli insetti armati di orrendi pungiglioni e dotati di ventri pelosi, i quali sembrano annunciare un'invasione apocalittica. Se notevole è la risonanza psicologica di queste opere, non deve sfuggire la complessità magistrale della costruzione, una vera prova di bravura artigiana. La Danimarca presenta un solo artista ed è lo scultore Robert Jacobsen. Una cinquantina di sculture si affollano nelle ampie sale e per intendere meglio lo spirito di queste opere è opportuno ripensare alla violenza espressionista delle pitture di Asger Jorn. C'è qui lo stesso furore espressivo, la stessa volontà di coinvolgere, nell'autonomia dell'opera, una violenta partecipazione psicologica. Non è solo per il fatto che queste sculture sono eseguite con rottami di ferro e avanzzi di officina se si ha l'im-

pressione di un vasto cataclisma rappezzato da una volontà di rimettere in sesto le rovine; il senso dell'urto e della violenza è nell'imponenza di queste sconcertanti figurazioni, che si impongono come minacciosi robot.

Entriamo nel padiglione tedesco e subito ci affrontano i quadri di Horst Antes, un pittore che già vedemmo, pochi anni fa, a Palazzo Grassi. La radice è quella espressionista, ma il colore, al di là delle drammatiche figure di esseri umani anch'essi perseguitati dalla violenza, è di una dolcezza luminosa, una trasparenza aerea. Direi che la contraddizione tra i due termini, quello psicologico e quello espressivo, aumenta il significato di queste opere, premiate dalla giuria dell'Unesco, ma a mio vedere meritevoli del premio ufficiale della pittura straniera. Finora il senso tragico domina gli artisti esaminati; ma proprio qui, nel padiglione germanico, incontriamo una specie di invito al sogno, alle delicatissime e vibranti accensio-

ni della fantasia. E' un invito che ci sussurra lo scultore Guenter Haese con le sue costruzioni di leggerissimi fili di ferro, piccole gabbie per imprigionare mobilissime vibrazioni. Il materiale è estremamente povero: reticelle di ferro, molle di minuscoli orologi, brevi aste, gocce metalliche in cima alle aste. Ma basta il premere di un passo per infondere un tremolio a queste aeree costruzioni, qualcosa che palpita e dondola e quasi sfuma come una morgana di minareti e di moschee ai margini del deserto.

La scultura gode alla Biennale di quest'anno una posizione di privilegio. C'è da credere che i vari commissari abbiano puntato su di essa come su un elemento profondamente rappresentativo; e difatti la pittura appare generalmente più sbiadita. La scultura è il punto di forza di molte sezioni: in Canada con le gigantesche composizioni allegoriche di Sorel Etrog; in Austria con le eclettiche ma poderose sculture di Wander Bertoni, uno scultore cui non difetta certo la cultura moderna di fondo cubista e soprattutto un senso istintivo per il volume imponente.

Un po' deludente stavolta è il padiglione della Gran Bretagna; ed è singolare che ciò avvenga in un momento in cui, al contrario, l'attenzione è rivolta con

MARCO VALSECCHI

(Continua alla pagina seguente)

## LICINI IL MISTICO

Lirismo e caricatura convivono in una mostra di disegni del solitario artista marchigiano

Roma, giugno

Licini ha vissuto come un solitario. Si è sempre ben difeso dalla piazza, dal caffè, dalla rissa. Non so molto di lui, eppure ho conosciuto bene e frequentato con assiduità i suoi amici più intimi: Gino Ghirighelli, Attanasio Soldati, Reggiani, Bogliardi, Rho, e tutto il gruppo che gravitava intorno alla Galleria milanese del Milione, verso il 1936, trent'anni fa. In quel giro di tempo ci furono molte cose nuove a Milano. Intanto la presenza viva di Persico e Pagano. Ci furono le sculture di Fontana e di Melotti, le architetture di Terragni, Lingeri, Figini e Pollini, le scenografie di Baldessari, gli esperimenti di Nizzoli, di Nivola, di Pintori, la grafica di Veronesi. Licini non partecipava ai nostri incontri alle Tre Marie, al Craja, al Donini. Doveva avere già in uggia la geometria, le linee nette, le

gabbie d'oro. Nato nelle Marche, a Monte Vidon Corrado, Licini è di stirpe picena: anche lui, come i suoi avi sulle picche solleva in alto le sue insegne, spettri di uccelli che daranno tanto ardore ai suoi voli. La carica di fantasia sarà, fin dal '31, una sua dote irripetibile. Licini visionario (visionario come un anacoreta) guarderà a lungo i cieli, si farà incantare, sedurre dall'elemento più sottile, più puro del fuoco: l'aria. Aveva ben assimilato lo squilibrio, il turbinio di Kandinsky, l'incongruenza, l'impazienza, l'irrequietezza di Mirò. «La pittura è l'arte dei colori e delle forme, liberamente concepite, è un'arte irrazionale, con predominio di fantasia e d'immaginazione, cioè poesia» scrive nel 1935, nella lettera aperta agli amici del Milione. «Ho preso 200 buoni quadri che ho dipinto dal vero e li ho portati in soffitta. E da quattro an-

ni i miei quadri me li sono cominciati a inventare. Dicono che io faccio adesso una pittura cerebrale, che cosa dovrei fare, la pittura intestinale?». Aveva studiato insieme a Morandi all'Accademia di Bologna, e i due amici non si perdettero mai di vista.

Nei trenta disegni, prestatati dalla figlia del pittore ed esposti da Mara Coccia nel suo nuovo Studio d'arte al vicolo dell'Orto di Napoli, tra Babuino e Margutta — disegni araldici e arricchiti, per usare due aggettivi di Cesare Vivaldi — si leggono bene le intenzioni di Licini, la sua ambiguità, per dirla con una parola oggi di moda, la simbiosi di lirismo e caricatura.

### Mostri e fantasmi

Questi due poli estremi sono presenti entrambi in ogni ricerca che rifiuta il controllo, la verifica del visibile, del reale, e si affida al sogno, al giuoco, all'inconscio. Idoli, mostri, fantasmi, lasciano le loro tracce, la loro bava labile sulle carte di questo taccuino. Linee fatue, di fumo, pronte a sciogliersi, a diradarsi, a sparire. Mani, piedi, occhi disseppelliti, disgiunti o rinsaldati come per ma-

gia. Non si sa se si tratta di una genesi o di una apocalisse, di un'allegoria o di una facezia. Non conosco le letture, le predilezioni di Licini: ma è probabile che nel suo scaffale abbia trovato posto qualche foglio leonardesco; vedo sparsi numeri, triangoli, astri, ci leggo perfino allusioni erotiche e di scherno. Il mistico Licini ci si scopre nella parte di *diable curieux*.

Questa mostra di appunti inediti (e segreti) segna per la Galleria Arco un bel saldo attivo e la chiusura di una stagione fervida, coraggiosa. Novelli, D'Orazio, Perilli vendono qui le loro primizie, spiegano qui i loro propositi, preparano qui le loro micce. E Mara Coccia non si sgomenta della sua parte di passionaria. L'altra sera a farle festa non c'erano soltanto i terroristi. Per l'occasione è stato distribuito agli amici un bel volume con la riproduzione in fac-simile di ventisette disegni di Licini e un gruppo di venti poesie nuove di Cesare Vivaldi. Traduttore di Virgilio e di Rimbaud, il poeta Vivaldi — insieme al poeta Emilio Villa traduttore di Omero e della Bibbia — è stato in questi anni animatore, trascinatore della nuova pittura romana. Le ragioni che que-

sti due critici-poeti hanno prestato a sostegno dell'opera di tanti pittori amici, sono certamente più persuasive delle analisi offerte dai critici-professori.

Un critico di talento, anche se non è poeta, è Maurizio Calvesi. La Calcografia Nazionale, da quando egli la dirige, è risorta a nuova vita. Ecco il turno degli americani, le serigrafie squillanti come *affiches*. Compiture lisce, piatte, pulite, contorni netti, meccanici. Lichtenstein fa la parte del leone con le immense etichette scollate da barili di talco, di aringhe, di birra, i richiami striduli dei suoi fumetti. La volgarità connaturata all'immagine pubblicitaria, qui in queste stampe più che nelle tele e nei *collages*, risulta nobilitata da una semplificazione e standardizzazione del processo ottico-meccanico, che rimandano insistentemente alle stampe giapponesi e agli esperimenti di Seurat. Del resto in tutti quanti la presa di possesso del mondo sembra affidata alla mediazione di strumenti più che dei sensi o dell'intelletto. Questi artisti conoscono la natura e la storia per informazione indiretta, così come noi conosciamo i mari e i monti della Luna.

LEONARDO SINISGALLI



# LIBERATEVI IN POCHI GIORNI DA IRRITAZIONI BOLLE ERUZIONI



Con una pelle così, non potete certo mettervi in costume o in abito scollato. Ma Valcrema può aiutarvi!

Se la vostra pelle vi fa disperare, non pensateci più... affidatevi subito a Valcrema! E' il rimedio più efficace per combattere e prevenire tutti i normali disturbi dell'epidermide: dal semplice arrossamento provocato dal freddo o dall'umido, fino a certi brutti sfoghi e irritazioni. Val-

crema ha una duplice azione: prima combatte i microbi che causano i disturbi, poi risana perfettamente la pelle. Potete usare Valcrema ogni giorno, anche sotto il trucco: avrete la pelle sempre sana e fresca. In tutte le farmacie e nelle profumerie a Lire 300 (il tubo grande a L. 450).

## VALCREMA

crema antisettica ad azione rapida

Per mantenere la pelle sempre sana e fresca usate regolarmente anche il Sapone antisettico Valcrema

## La camicia dell'uomo dinamico

Le più avanzate ricerche di laboratorio hanno portato finalmente alla perfetta fusione dei vantaggi del cotone con quelli della fibra sintetica. Un tessuto tecnicamente nuovo, dunque, e una confezione di prestigio. Ecco perché questa è la camicia non-stiro più rispondente alle esigenze della vita moderna.

# CASSERA

DINAMIC

**LEGGER vestun**  
MAKRO PESTINATO INTEGRATO CON VESTAN



INTERNI **Elacol** A STRUTTURA FISSATA

molta attesa ai giovani artisti di quel Paese. A mio vedere non si esce dal circolo di una intelligente situazione di gusto e di cultura. Harold Cohen, che è il migliore dei quattro pittori, si richiama, sia pure con allegrezza, ai vortici colorati della pittura informale; e lo scultore Anthony Caro con le sue lunghe costruzioni meccaniche, quasi fossero dei telai di gigantesche automobili, non supera l'area della curiosità. Si pensi ad Armitage, a Paolozzi, a Chadwyck, presenti negli anni scorsi, e si misurerà il distacco.

Anche il padiglione degli Stati Uniti ci sembra in tono minore. Forse è una prospettiva psicologica determinata dall'ancora imminente clamore della sezione dell'anno scorso, tramite la quale fu lanciata in tutto il mondo l'arte pop. Non bastano certo i fumetti ingigantiti di Roy Lichtenstein a richiamare quello spirito di irrisione o di drammatica denuncia della solitudine umana dentro la civiltà dei consumi. Gli altri pittori non si possono dire privi di una loro finezza: Helen Frankenthaler ci ricorda tuttavia Gorky; Ellsworth Kelly, con i suoi monocromi, non costituisce certo una novità; e Jules Olitski, pur con le sue atmosfere fatte con i liquidi colorati acrilici, non si discosta molto dalle più sensibili evocazioni luminose di Mark Rothko. Da un padiglione che l'anno scorso aveva superato tutte le avanguardie, ci si aspettava, a dir vero, qualcosa di più; e forse abbiamo torto noi a pretendere sempre le pietanze forti e pepate. Tuttavia questa sottile intelligenza degli artisti americani ci lascia inappagati.

Ancora una sosta nel padiglione svizzero, se non altro per le pitture intelligenti di Johannes Itten, uno dei maestri del Bauhaus tedesco che fa qui un riassunto di quasi mezzo secolo di lavoro assai pregevole, e si passi nel padiglione francese, dove almeno tre artisti dicono l'eccellenza di una tradizione artistica che riesce sempre ad evolvere sul filo di una vigile sensibilità di spirito e di cultura. Ecco le splendide e vigorose tele di Gerard Schneider, dove la passione pittorica trova una modulazione di intensa liricità; le sculture dense di un'energia barbarica, voglio dire di primordiale invenzione plastica, di Etienne Martin e la sala, purtroppo diventata una retrospettiva, di Victor Brauner, un pittore di origine rumena morto a Parigi nel marzo scorso, un surrealista di accento favolistico, con aperture verso una visione drammatica che mitiga appunto col suo senso estetico, con la sua preziosa evocazione di metamorfosi irreali.

M. V.

## l'aperitivo poco alcolico



BARBIERE . PADOVA

# APEROL



per  
medicare  
le piccole  
ferite

CEROTTO MEDICATO ALLA  
CHEMICETINA ERBA

# erbaplast

per medicare le piccole ferite è buona norma tenere sempre a portata di mano l'occorrenza per eseguire una piccola medicazione d'urgenza. Non occorre molto: non sono necessarie garze e bende, tubetti di pomate varie e polveri antisettiche: basta soltanto una bustina di cerotto ERBAPLAST.

**CARLO ERBA**

ACIS - 894 1-2-1960

ORMA FOTO-ISSIMA



M. V. Venezia Biennale XXXIII (1966)

"Tempo", 13 luglio 1966

ARTE

Venezia, luglio

**A**l termine del giro informativo sulla Biennale bisogna soffermarsi sulle mostre retrospettive presenti nel padiglione italiano, e non tanto per obbligo nazionalistico quanto per valore assoluto delle mostre stesse. Sono anni che la critica e il collezionismo hanno indicato Giorgio Morandi come uno dei personaggi più importanti dell'arte di questo mezzo secolo. La mostra alla Biennale, con i suoi ottanta dipinti e le cinquanta incisioni, dà la misura finalmente persuasiva per tutti della sua statura creativa e morale. Pur nella discrezione della sua vita, appartata per necessità interiore, per la coscienza della solitudine in cui sempre opera un vero creatore di poesia, Morandi è stato il più lungimirante nell'avvertire i termini nuovi della creazione pittorica. Ricusando come fece, con ostinata fedeltà al suo ideale, ogni attualità o trasformismo della moda, ha saputo trovare nelle infinite tentazioni della cultura e del gusto la strada giusta. Quel paesaggio del 1911, con cui comincia il catalogo dell'opera morandiana, è già una fonte indicativa di come volgesse la sua ricerca verso l'essenzialità di Cézanne. Bisogna riportare il pensiero a quegli anni per capire il valore di quella solitaria indicazione.

# I maestri della Biennale

**Le retrospettive di Giorgio Morandi e di Umberto Boccioni dimostrano che l'arte italiana ha un ruolo di primo piano nell'arte europea del nostro secolo**

Un'essenzialità che Morandi ha sempre affermato per via di spoglio, riducendo via via la complessità esterna dei suoi oggetti perché più forte fosse l'incidenza della sua idea e del suo sentimento. Lo si vede tanto più chiaramente nella serie delle nature morte metafisiche, dalle quali manca la carpenteria ironica di De Chirico e di Carrà. La classicità che troviamo in questi quadri non è un fregio archeologico ma un riflesso immediato della sua meditazione su Piero della Francesca, su quei ritmi di una geometria del cuore che avverte come una entità dell'anima diffondersi una luce bianca e minerale, che non fossilizza gli oggetti ma li rende un poco più remoti, come immagini che la mente ha coltivato in uno spazio da cui ha sottratto l'effimera vicenda della cronaca. Ma come non avvertire, da questo punto estremo di una speculazione che non cer-

ca mai di uscire dall'alone delle ore umane, il valore di recupero delle nuove opere dopo il 1920, quando la luce torna quotidiana sul filo di un'emozione che incontra Chardin e Corot e assume una realtà che, pur immersa nella vita, l'artista ci offre come un paradigma di esistenza ideale, una realtà teneramente amata e sempre restituita in una segreta purezza che conosce le più sottili operazioni dell'intelligenza? Una intelligenza umana, partecipe, se negli anni dopo il 1935 avverte l'addensarsi della burrasca e l'opera assume colori densi e una luce traversa che drammatizza ogni immagine. Da quell'apparente isolamento da cella monastica Morandi è ben presente sul quadro della storia italiana e condivide la realtà dalla parte dell'uomo, attuando un accordo di intenso dibattito fra ragione, sensibilità e bellezza ideale: un culto antico, senza enfasi

per una bellezza povera di strumenti ma essenziale nelle sue apparizioni, limpida come una pausa consolante nel bruciore della rapinosa esistenza. Un discorso umano di altissima civiltà, che l'ombra di una malinconia sotterranea rende più preziosa. Solo persone che hanno condiviso per lunga consuetudine con l'artista questa crescita operante (e non soltanto contemplativa) di bellezza, come Lamberto Vitali e Roberto Longhi, potevano comporre questa antologia esemplare, da cui risulta che Morandi, pur nel breve catalogo dei suoi oggetti familiari e nell'insistente amore per il paesaggio di Grizzana o del cortile di via Fondazza a Bologna, ha compiuto uno dei più alti percorsi dello spirito moderno.

Nel cinquantenario della morte, avvenuta vicino a Verona per una caduta da cavallo, la Biennale ha affidato a Guido Ballo la re-

trospettiva di un altro grande pittore italiano, di statura internazionale, come Umberto Boccioni. Se Morandi ha decantato in sé i dilemmi della cultura e dell'esistenza, Boccioni li ha esibiti in un proiettarsi di prepotente vitalismo. Nell'osservare il percorso del decennio della sua attività si è in presenza di una avventura dell'intelligenza che cerca di uscire ogni volta dal labirinto soffocante di ideali contraddittori: il simbolismo, l'espressionismo, il divisionismo. La mostra è anzi studiata in maniera da presentare, didatticamente, questa evoluzione che avviene a colpi prepotenti di risoluzione. L'immersione nella vita non è per pacificarla, ma per aizzarla con una punta di energia intellettuale. Quanto Morandi ha avuto in discredito il progresso per un suo ideale di vita interiore, così Boccioni ha cercato di dare immagine poetica ai motivi tecnici, alle prospettive meccanicistiche dell'esistenza in una società industriale.

Ed è esaltante vedere come ogni volta, quasi di anno in anno, con un processo speculativo che ha l'irruenza di una lotta, Boccioni proceda nello svecchiamento di un modo di vedere la realtà, che la vita convulsa, accettata come

**MARCO VALSECCHI**

(Segue a pagina 80)

una nuova modulazione che avrà sviluppi sorprendenti nel vasto orizzonte della cultura artistica europea. E' come un'onda di energia che si espande e coinvolge ormai ogni aspetto della vita. Che l'arte italiana possa allineare, negli stessi anni, personalità così divergenti come quella di Morandi e quella di Boccioni è la dimostrazione di un'arte tutt'altro che secondaria.

E infine la mostra retrospettiva del primo astrattismo italiano. E' stato quanto mai giusto rivedere questo movimento che tra quelli nati in opposizione al novecentismo ufficiale, è stato finora il meno studiato. Esso è nato intorno al 1930 nell'ambito della galleria del Milione e ha coinvolto una decina di artisti, chi più chi meno collegato con i contemporanei colleghi di Parigi e di Amsterdam, cioè Jeanneret, Le Corbusier, Magnelli, Kandinski, Mondrian. Ne ripareremo.

**M. V.**

(Seguito da pagina 63)

dato fondamentale, pone come problema essenziale di svolgimento. Il futurismo è il punto culminante di questa avventura ed è proprio per merito di Boccioni se si pone nella storia dell'arte moderna come una delle

soluzioni più radicali della riforma artistica. Una soluzione originale anche se vediamo confluire in essa altre esperienze, come quella espressionistica e cubistica. Da questo momento, dal momento di Boccioni, il linguaggio artistico trova



# UNA REDINGOTE PER IL PROGRESSISTA

di GIULIANO BRIGANTI

**A**RISFOGLIARNE il catalogo, due settimane dopo aver lasciato Venezia e aver pensato ad altro, si realizza ancor di più quanto povera, esangue, gelida e ingenerosa sia nel complesso questa trentatreesima Biennale. E quanto noiosa. Noiosa, a dire il vero, la definiscono, come ultima difesa, coloro che, per ragioni di età o d'altro, temono più dell'infarto il rischio di passare per vecchi o peggio per superati e quindi si guardano bene dall'esternare la loro intima e reale ripugnanza, la loro rabbia direi, di fronte a un buon ottanta per cento delle cose esposte. Vittime di un vero e proprio terrorismo psicologico, lasciano mugugliare imbavagliata in un angolo la propria indignazione e, col sorrisetto di chi la sa lunga, parlano soltanto di noia e di accademia, sospirano (ma due anni dopo, si badi) sul tramonto della Pop, come a far intendere di esser disposti ad ammettere tutto, purché sia "veramente" nuovo, eccetera eccetera. Grande, in fondo, la paura di dirne decisamente male ed è un fatto molto sintomatico. Diciamo dunque, allora, superando il complesso del "matusa", che questa Biennale è qualcosa di peggio che noiosa. Francamente. Perché se si vuol parlare davvero d'accademia, l'accademia non è soltanto noiosa ma anche pericolosa, anzi deleteria, in quanto tenacemente ostile ad ogni sviluppo a lei contrario.

Certamente, considerare i due "grand-prix" italiani di questo anno, Fontana e Viani, alla stregua di un Alma Tadema o di un Tenerani può anche sedurre ma non risponde che in parte alla verità perché nulla si ripete nella storia. E' incontestabile invece che le loro opere rispondano ai gusti e secondino le inclinazioni intellettuali di un pubblico, di una critica e di un mercato il cui carattere comune e costante è quello dell'ufficialità. Un'ufficialità nuova, se si vuole, senza baffi e senza tube, ma pur sempre radicata in ragioni di classe (non dimentichiamolo), di pedanteria professorale, di riconoscimenti accademici, di premi e medaglie, di interessi economici in fine che si giovano dell'esercizio quasi incontrastato del potere direzionale ottenuto attraverso i canali di sempre: cattedre universitarie, cariche pubbliche, ministeri, la stampa, gli appoggi delle gallerie private e via dicendo. Mi pare un po' ridicolo, in tale situazione, parlare ancora d'Avanguardia, proprio perché non saprei dire, allora, quale sia la Retroguardia in un esercito così massicciamente spiegato. Professori barbosi, verrebbe voglia di dire, piuttosto. Quanto affiora qua e là di di-

verso, cioè di tollerato, nelle sale del padiglione italiano, quanto è riuscito a filtrare fra le rigide maglie di una scelta espressa da una siffatta classe dirigente critica e mercantile, che non è solo italiana, non è tale davvero da consolarci. Anzi. Ma guai a trarne conseguenze generali, come forse si vorrebbe. Perché sono questi i pericolosi inganni celati dietro la maschera sentenziosa, paternalistica, pseudo-scientifica e pseudo-filosofica delle false avanguardie. Come dire: o con noi o contro di noi, altrimenti vedete cosa può succedere. Ho già detto della bellissima sala di Burri, della tenue vena lirica di Turcato, ma il resto? Si può tirare, è vero, un sospiro di sollievo troppo a lungo represso dopo tanto squallore più o meno "ludico" imbattendosi all'improvviso nella "cassa" di Mario Ceroli, rianimati dalla freschezza dell'invenzione, commossi vorrei dire dall'onesto candore dei suoi propositi che ci ripropongono la presenza amica di un sano e felice artigianato fatto d'amore per il proprio oggetto. Si potrà amare, altresì, l'impegno morale di Piero Guccione di avventurarsi, meditatamente, per la via più difficile, senza distrazioni, assumendo la responsabilità di tutti i rischi che insidiano il cammino di chi crede nella pittura come mezzo espressivo ancor valido, uno fra i tanti. Ma come negare che esse ci appaiono come mere esperienze isolate, mentre non lo sono, in un contesto che sembra fatto apposta per svalutarle?

Non molto diverso, devo dire, il panorama offerto dai padiglioni stranieri. Provinciale, tanto da avvilirci, quello francese, per la urtante presenza di Martial Raysse che giunge, con anni di ritardo, a proporre il tema Pop. Ma con una ingombrante volgarità e una piattezza di significati espressivi che ci rivela chiaramente quanto sia indispensabile per la Pop, un "background" del quale la Francia sembra essere totalmente priva e che Raysse si illude di sostituire, ed è sintomatico, con fragili motivi di sesso e di turismo. Né vale a risollevarne il tono la presenza, che suona scontata e fuori tempo, dell'onesto Schneider, non certo privo di valore e di qualche notevole importanza nella storia dell'Informale del quale fu uno dei primi protagonisti ai suoi anni buoni ma del quale resta oggi soltanto un nostalgico divulgatore. O la noiosa ed ingombrante monumentalità di Etienne Martin cui è toccato uno dei premi maggiori. E' solo nella sala contigua di Victor Brauner che si percepisce nuovamente l'arcano profumo della poesia. Le sue incantevoli immagini, guidate da

un'ironia segreta e sottile, muovono per sentieri nuovi fra le suppellettili del Dadaismo, i simboli misteriosi del Surrealismo, le semplici risorse del primitivismo e del folklore, con una freschezza ed una originalità che raramente vien meno.

Lugubre, come sempre, il padiglione spagnolo, se pur notevole per la coraggiosa protesta del giovanissimo Juan Genoves; interlocutorio e sperimentale quello inglese, che sembra rivelare il proposito di non impegnarsi troppo per quest'anno almeno, ma comunque chiaramente allineato sulle posizioni di cui sopra. Discorso che vale, del resto, anche per altri padiglioni con eccezioni così irrilevanti di presenze "personali" da non consentire una digressione. Se non forse per Gunter Haese, nel padiglione della Germania, nelle cui piccole opere, fatte con sottili fili d'ottone, microscopiche reticelle, meccanismi d'orologio, molle e vibratili ciglia di metallo si può cogliere un'eco di quelle tecniche eroiche care ai tedeschi fin dal tempo del loro più antico e paziente artigianato.

Il padiglione americano si limita quest'anno a presentare solo quattro artisti, con poco più di cinque opere ciascuno, ma allestite con quella sapienza museografica e quel tono che ben si addice alla nazione che dichiara, senza mezzi termini, di possedere la "leadership" dell'arte contemporanea. Ma se Helen Frankenthaler è un'informale rammodernata, schiarita e semplificata, non priva di un'esangue eleganza, i due allineatissimi Kelly e Olitsky non offrono che una noiosa, presuntuosa ed irritante lezione di elementare formalismo, tale da farci pensare a Rothko come ad una suprema espressione dell'arte. Per quel che riguarda Roy Lichtenstein, più lungo sarebbe il discorso. Vorrei dire qui soltanto che se in un'intervista concessa ad Allan Solomon all'inizio di quest'anno precisava con molta chiarezza gli obiettivi della sua espressione nell'ambito Pop e i suoi propositi di raffigurare quella particolare anti-sensibilità e quella estrema grossolana semplificazione che pervade la società dei consumi, mostrando un preciso senso del limite che certo gli fa onore, in una sua chiacchierata più recente alla nostra TV paragonava la sua posizione nel riguardo del fumetto a quella di Cimabue nei confronti della koinè bizantina. Non so se fosse proprio farina del suo sacco, ma dimostra comunque quanto siano pericolose le suggestioni della pseudo-avanguardia accademica e professorale che si respirano, da noi, con l'aria.



Venezia. Il pittore americano Roy Lichtenstein nella sala della sua mostra alla 33. Biennale. Dietro, una sua opera, tipica produzione Pop che si richiama ai fumetti.



# Astratti e tradizione

Raccogliendo le opere dei primi astrattisti lombardi si scopre come essi fossero moderni e al tempo stesso legati alla profonda tradizione italiana

Con intelligente sensibilità del clima attuale, volto a una ripresa di tematiche astrattiste e, su questa scia, persino degli aspetti esasperati, dove la tecnica predomina sulla fantasia, il padiglione italiano ospita una esauriente retrospettiva del primo astrattismo milanese. E' stato quanto mai opportuno riconsiderare questo movimento che, tra quelli nati in opposizione al novecentismo ufficiale, è stato finora il meno studiato. Esso è nato intorno al 1930 nell'ambito della galleria del Milione. Una prima dichiarazione inserita nel catalogo di Attanasio Soldati del 1933 dice già chiaramente i propositi di quegli artisti: «L'arte non potrà essere che invenzione. Inventare. Bandire dal quadro il fatto psicologico e sostituirlo con il fatto pittorico». La prima mostra astrattista raggruppata Ghiringhelli, Reggiani e Bogliardi. La geometria pura offre le sue immagini a questo discorso che prescinde da imitazioni della natura, fatto di puri valori pittorici e di semplici ritmi geometrici. E' significativo ascoltare un altro proponimento di questi pittori, quando affermano cioè che «l'arte è al servizio di se stessa. In questo desiderio di chiarezza è tesa la nostra volontà di uomini moderni. Il rapporto arte-vita, arte-umano sta nella profonda convinzione della bellezza in sé». E ancora dicono di credere «a un clima mediterraneo che è fatto di ordine e di equilibrio, di intelligenza chiara e di passione serena. Siamo perciò favorevolmente disposti a simpatizzare per il ciclo classico. Ma è evidente che non si tratterà mai né di archi né di colonne»; e in queste parole c'è un'esplicita allusione alle ostilità di Ogetti e ai temi accademizzanti dell'architettura di Piacentini.

Tenuto conto delle loro opere e delle loro affermazioni, si nota subito che i primi astrattisti hanno scelto una posizione di ideale platonismo, cercando inoltre di trovare punti di appoggio su certe idee ed esempi dei pittori prospettici toscani del Quattrocento. Se Carrà, dieci anni prima, fece la scoperta del realismo di Giotto, questi pittori ritrovano il rigore intellettuale di Paolo Uccello e di Piero della Francesca. E' senz'altro un gruppo di uomini moderni; anzi, a ben guardare, i più avan-

zati nel contatto con l'avanguardia astrattista europea, da Kandinski a Mondrian, a Moholi-Nagy, a Pevsner; ma dalle loro posizioni di avanscoperta cercano altresì di rinvenire il filone più intellettuale della nostra tradizione. E su questo differiscono profondamente dalle idee del primo e del secondo futurismo, che, proiettati sull'avvenire, volevano rompere esplicitamente col passato. E' un movimento quindi che si inquadra nel clima artistico europeo più polemico con una sua intima originalità. Non sono scimmie che si aggiornano sopra una moda, ma uomini riflessivi che esprimono una volontà creativa in consonanza con una profonda cultura moderna e storica. Non rifiutano la realtà; ma aspirano di affiancarle una altra realtà meno effimera con una creazione che sorga dalla sensibilità e dall'intelligenza. Il pensiero che specula e indaga e propone i suoi archetipi è il punto propulsivo del loro operare. Per capire meglio la loro posizione nei confronti della realtà, c'è una frase dello scultore Melotti per la sua mostra del 1935: «Il cristallo incanta la natura» e significa che essi propendono per la nitidezza dell'immagine razionale, lucida appunto come una concrezione cristallina. A guardare le singole opere, Soldati appare il più prossimo a uno svolgimento di favola; Radice e Ghiringhelli puntano sulla cadenza larga e severa della più semplice geometria. Il loro colore ne è come sottomesso. Radice e Rho sono di colore più esplicito: con intarsi di materia splendente nei dipinti di Rho, con un senso quasi segreto di aria mossa e intenerita da luminosità acquoree in quelli di Radice. La Badiali, allieva di Rho, segue invece il rigore matematico del maestro, ma dispone di una tavolozza festosa e squillante. Licini, rispetto ai colleghi, sfoga una liricità sottile ed estremamente inquietante. Il più castigato è proprio Veronesi, come se non volesse concedere nulla al colore, sentito forse come una divagazione dal suo riflettere geometrico. E per ultima sorpresa, si badi alle piccole sculture di Fontana: c'è già lo spirito ilare e l'inventiva leggera, piena di grazia e di fulminante intelligenza, che lo distinguerà negli anni successivi.

MARCO VALSECCHI



M.  
S.M.  
Venezia  
Biennale XXXIII  
(1966)

"La Freccia letteraria"

28 luglio 1966

# VERITÀ E INGANNO PROSPETTICO

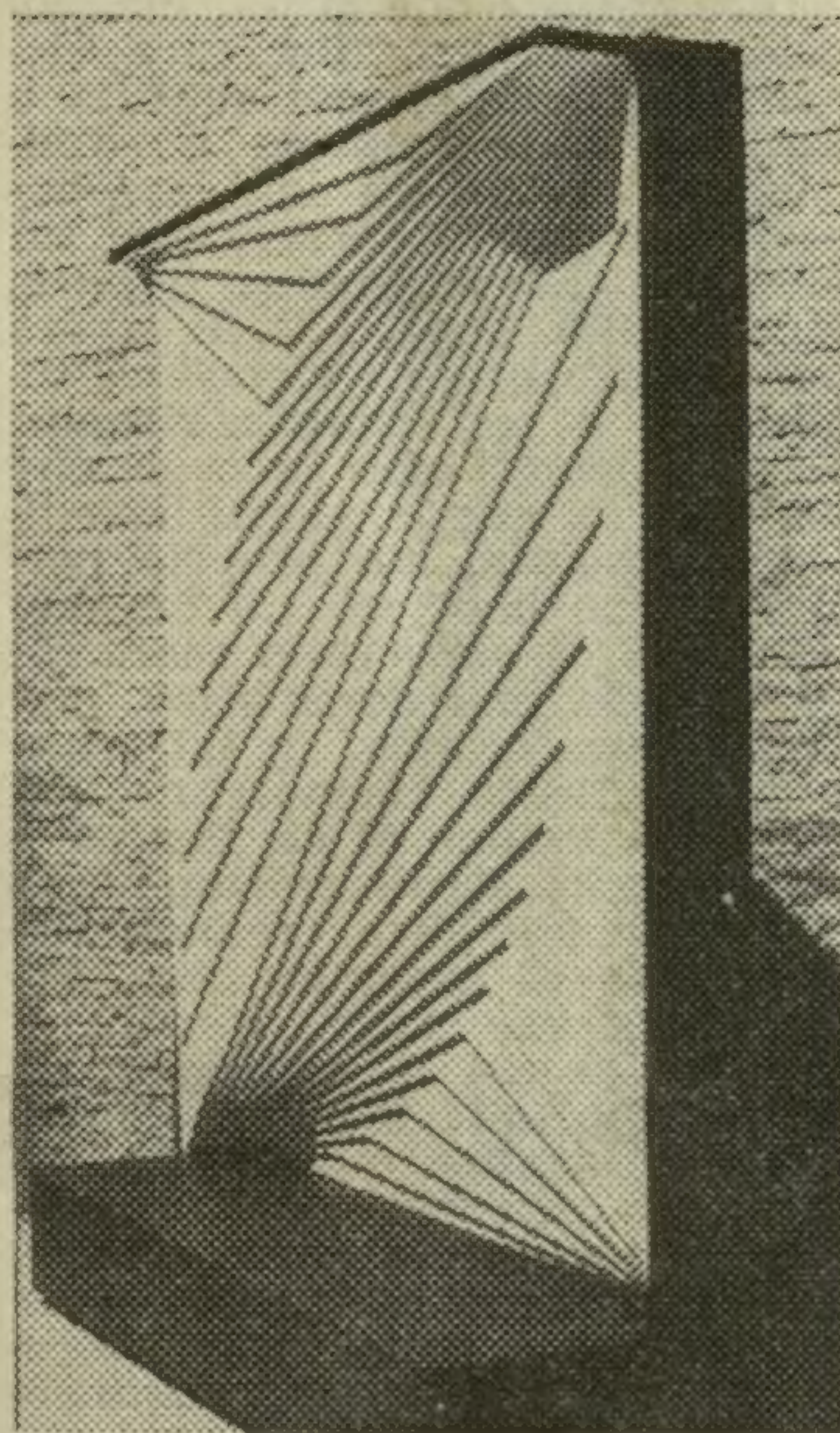
di Sandra Orienti

Una volta che possano essersi decantati gli umori polemici e sedimentati i clamori, sarà bene rivedere, per verificarli, quegli aspetti della Biennale che possano indicare soluzioni suscettibili di sviluppo meno limitate di quelle offerte dalle esemplificazioni esposte. Una cosa intanto è certa: e cioè che gli aspetti più lievitanti e suadenti, più facili e divulgativi della «optical art», e di conseguenza anche di una cinetica troppo meccanicistica, si sono appannati, per lasciar adito a ricerche più rigorose e impegnative: delle quali, peraltro, è certo che la Biennale non dà, oggi, un quadro esauriente e generoso. Le ricerche neo-costruttiviste, la sperimentazione tecnologica e la metodologia che si affida a «l'ésprit» della geometria sono apparse di una indicativa validità nelle opere di molti partecipanti, non soltanto italiani. E' certo, quindi, che per costoro è difficile usare i termini tradizionali di «pittura» o «scultura», tanto il mezzo e il linguaggio dell'una e dell'altra vengono continuamente mu-

tuati o sopraffatti: appunto, nel processo e nel risultato.

E' dunque impossibile scavare confini netti, mentre invece è logico parlare di esperienze e di operazioni che implicano, per tutti quegli artisti che lavorano nell'ambito vasto delle poetiche che abbiamo accennato, un persistente e rinnovato interesse per lo spazio, nel quale le forme vengono a prospettarsi, o che esse stesse intendono suggerire o significare nel valore che di volta in volta gli attribuiscono. Non v'è dubbio, dunque, che così viene ad essere deciso nel modo più complesso e di più lunga durata anche il rapporto tra l'opera e il suo fruitore: rapporto che non si esaurisce nel nesso ottico giocato in un arco brevemente scontato, come nella «op art», ma che decide di stabilire legami più stretti e determinati, nella possibilità che certe opere hanno di integrarsi ad uno spazio, esterno o interno che sia, o ad un ambiente.

Ne consegue che molti degli artisti presenti alla mostra veneziana attendono — da una eventuale collaborazione da parte de-



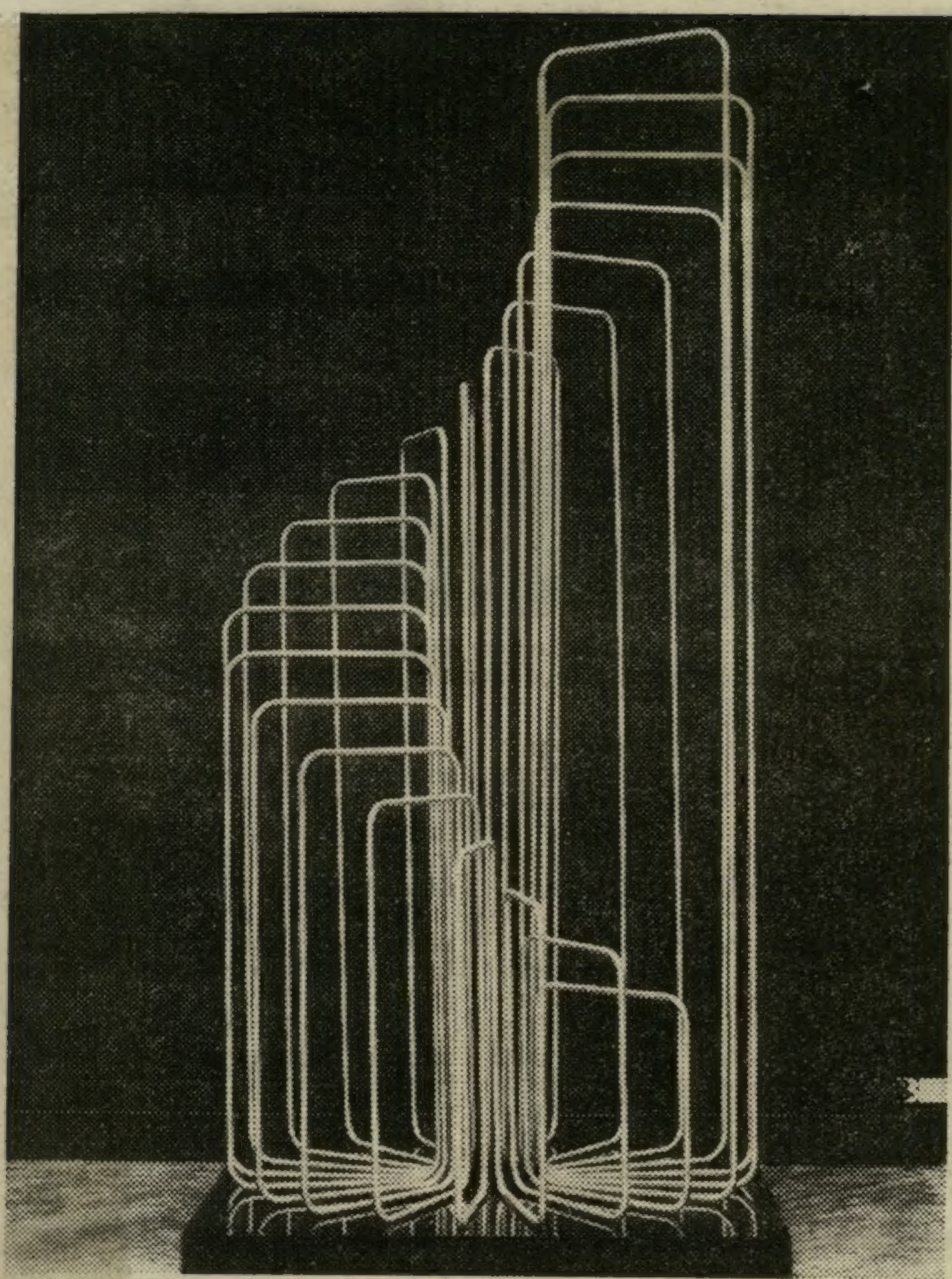
Nicola Carrino  
«Spazio-struttura» 1966

gli «addetti ai lavori» (e questa volta in senso reale, privo di metafore) — di decidere proprio per una larga fruizione, che nel tempo trovi modo di rinnovarsi, piuttosto che di esaurirsi e chiudersi: in maniera tale da attivare al massimo le possibilità percettive di chi riceve.

Tali opere, dunque, attendono di prospettarsi, con una più larga possibilità di azione, in una integrazione: e cioè, non in una accettazione o collocazione incondizionata e, in ogni modo, per certi aspetti, passive; ma in una stretta adesione, in un verace incastro di problemi, di metodi, di scopi.

Un'integrazione, non certo pittorescamente naturalistica, quale può essere offerta, ad esempio, dalle «Demeures» di Etienne Martin; o, per altri aspetti, quale può prospettarsi nel muro di pigmenti vaporanti e fermentanti di Olistki; né illusoria come quella che gioca, con un estetismo consumato e pigramente suasio, nelle sezioni cilindriche dei legni bianchi di Camargo (che fanno pensare ai «miracoli» della foresta di Brasilia);





Giuseppe Uncini  
«Struttura spazio 14» (1966)

né scontrosamente autosufficienti come i pezzi di Anthony Caro, che tende a ricostruire architettonicamente, nelle vettrici dei suoi metalli, lo spazio in cui si appunta e si inverte uno stato d'animo.

Né può essere di questa partita il caso di Le Parc: nel quale l'opera resta aperta soltanto ad una percezione ludica, e perciò limitata e destinata a bruciarsi rapidamente.

E' certo, invece, che le proposte più interessanti vengono, oltre che dal padiglione italiano, da quello venezuelano. Soto è infatti uno dei protagonisti di questa Biennale, all'apparenza pigra e innocua. E non solo o non tanto per le «vibrazioni» che sollecitano, nella acuta e instabile ambiguità cinetica dei finissimi segni metallici appesi contro il fondo dipinto, una percezione sempre allarmata; ma soprattutto per il «Gran muro panoramico vibrante», costituito di bacchette lignee prismatiche tutte uguali, blu e nere, appese col filo metallico al soffitto e proposte, in profondità, in numero variabile, in modo da suggerire una vibrazione spaziale continua, ondulante e instabile, sia all'occhio che all'alto dell'aria; tale che chi lo guarda non si disponga come spettatore soddisfatto soltanto delle mutazioni ottiche prodotte dall'instabilità, dalla natura, dal colore dei singoli elementi, ma si senta coinvolto in uno spazio che è proposto nella disponibilità più larga e impensata, eppure reale, in un tempo infinitamente lungo, quanto lunga è la durata della sua percezione, della sua continuità temporale. Quindi, il «Gran muro» di Soto trova la sua realtà, più ancora che la sua realizzazione, nell'integrarsi ad un ambiente costruito, non certo per esprimere al massimo la tensione articolare e fisica di uno spazio che pure, nelle sue implicazioni sfugge alla nostra verifica tattile.

Ma anche da alcune presenze italiane sono stati proposti esempi che varrebbe la pena di porre al vaglio di esperienze a largo raggio, dall'urbanistica all'architettura. Può dirsi, anzi, che sotto il segno di un rigore mentale, di una disciplina purista — che talvolta può rischiare il limite — sia quasi tutto il nostro padiglione. Si potrebbe pensare all'esempio di Fontana, che ha avvertito l'esigente necessità di un ambiente ovale, bianco, intatto, asettico come un «igloo» nel quale proporre obbligatoriamente un percorso di vista per dieci immagini iterate con piccole varianti; o, d'altro canto, all'accorta regia di Scanavino, che ha mosso le sue sette pitture in un calibrato ambiente che è «stanza dell'uomo», al cui spazio sentimentale ed umano rimandano le superfici dei quadri, delineate con nitide partiture vagamente architettoniche, più che strettamente geometriche; o Munari, che in una sala buia ha alzato la stele del suo «Polari-scop» a quattro facce, un oggetto già pronto quasi ad inserirsi nel progetto industriale e nel suo ruolo produttivo e intanto, in quell'ambiente, più disarmato e suggestivo a prestarsi alle reazioni del visitatore.

Ma questo rigore di lavoro e, più questo rigore di impaginazione e di collocazione sembrano — nello stesso tempo in cui se ne verifica la capacità di attrazione — pretendere ad una sorta di autosufficienza: l'opera non si presenta soltanto come generatrice di uno spazio, ma rischi di sopraffarlo, esemplandolo in una frazione che è solo relativa e circoscritta, all'opera proposta. In questi casi, l'artista non tende ad una integrazione con una realtà spaziale, ma si presenta in una esemplarità unica e irripetibile. Potrebbe finire col pensare, utopisticamente, come Constant, ad una «New Babylon» per l'«homo ludens».

## «HOMO LUDENS»

Altro problema, invece, si stabilisce per Dorazio, la cui illimitata dimensionale appare disponibile secondo le imprevedibili traiettorie che le sue bande cromatico-luminose indicano, in una interna dinamica che si costituisce tra la realtà oggettiva e la più ampia gamma di percezioni offerta all'osservatore. In questo senso, la possibilità di integrazione delle opere di Dorazio appare problematica ma disponibile, nello stesso modo in cui l'accelerazione spazio-temporale diventa strumento e insieme agente di lettura delle sue opere.

Non diversamente, per certi aspetti, di quel che si verifica con le proposte offerte dal Grup-

po 1 di Roma: Carrino, Frasca, Uncini.

Le strutture di Carrino, rilievi in legno smaltato bianco, sottintendono una valutazione modulare dello spazio, in cui le distinzioni tra pittura e scultura, di nuovo, non hanno più ragione di essere per l'incidenza dei profili che precisano la sostanza della materia o delle perentorie liste di ombre che accelerano l'acquisto percettivo dell'opera e si costituiscono, pur nella loro completezza, come esempio di una ipotesi di lavoro condotta nel vivo di una struttura ampiamente organizzata. Una struttura che in Frasca elimina ogni certezza percettiva per presentarsi in una ambi-

guità variabile per l'incidenza dei colori e della materia, sfuggenti eppure saldamente agganciati, di una precarietà ottica che sbatte contro una certezza di costruzione che attrae in spazi imprevedibili. Spazi che hanno in Uncini un ordine calibrato nelle strutture indicate dai tondini metallici che a percorso continuo costruiscono vacuità imprevedibili ancorché precisate negli elementi portanti e continui, senza soluzione: labirinti di ampio respiro, agibili nelle moltiplicate acquisizioni ottiche, in una circolarità spazio-temporale di vasto esito.

In Carrino, Frasca, Uncini, le proposte ad una integrazione sembrano dunque aspirare, oltre una adesione operativa, ad una indicazione precisa che parte proprio, e intanto, dalla qualità concreta delle loro ricerche ed è già più che implicita nei risultati ottenuti: l'opera non si presenta tanto come oggetto, ma si propone invece come punto di partenza per un'analisi di elementi strutturali che tendono ad una sintesi di valori spaziali integrabili in una dimensione temporale.

Oggetti, invece, sono i quadri-oggetto di Bonalumi, di Castellani, di Scheggi. Il rimando culturale più evidente, è quindi, quello di Fontana. In essi, il rifiuto della tradizione non implica però la negazione di una manualità diretta e personale, così come l'aggancio con le più attuali poetiche non comprende certo la meccanicità cinetica. Ma è certo anche che le loro posizioni, pur essendo in qualche modo tra loro in collusione, si propongono in maniera diversa non solo nei procedimenti o nei prodotti, ma soprattutto nelle intenzioni. Le tele di Bonalumi, tutte in un solo schietto colore, bianco, blu o rosso, si costituiscono veramente come oggetti possibilisti, e cioè che possono, o non, integrarsi con l'ambiente nel quale sono collocati, ma, in ogni modo, la plasticità apparentemente ottusa, però tridimensionale di essi, viene a caricare di un significato particolare soltanto lo spazio circoscritto nel quale resiste la durata del loro valore.

Per quelle di Castellani il problema, invece, è diverso. Non si tratta, cioè, di una relazione costante e limitata, ma di una più ampia interdipendenza. I quadri di Castellani, cioè, sono autonomi in quanto determinano una inedita strutturazione dell'ambiente nel quale sono proposti: è da essi che si produce la verità o l'inganno prospettico dello spazio che ripropongono e nel quale si accampano. L'ipotesi spaziale che egli esemplifica e produce non si realizza soltanto nel rapporto di acquisizione percettiva dell'osservatore, ma coinvolge l'intero spazio nel quale tale acquisizione si compie.

Nei telai sovrapposti delle intersuperfici di Scheggi, la proposta è in certo senso analoga, ma con scopi e risultati opposti.

Oggetti di struttura monumentale, le più recenti opere di Cannilla in acciaio, o alluminio, e plexiglas, costruite secondo un processo strettamente tecnologico, tendono per lo più a proporsi come esempi di valore, all'apparenza diffidenti e scontroso di un rapporto dialettico con altri interventi operativi, ma in realtà intimamente provocatori, sia per la scelta delle materie impiegate, sia per la peculiarità delle ricerche e per i moduli compositivi prodotti. Con una autonomia, appunto, provocante e dialetticamente disposta, quale appare anche negli «oggetti plastici» in acciaio di Manuelli, in cui la sfalsatura tridimensionale delle strutture modulari, sfuggente nella cadenza sferoidale dell'oggetto, acquista una sorta di elasticità formale, prima ancora che visuale. Dalle varie esemplificazioni ci sembra dunque si possa concludere con un'indicazione: e cioè che operazioni come quelle proposte — e che escono fuori dai termini angustianti e di comodo — aperte alla fruizione e perciò tali da ottenere la loro più coincidente verifica nella integrativa percezione dell'osservatore, sono anche, nella maggioranza dei casi, aperte e disponibili ad un'altra integrazione che accoglie, comprende e rende attiva nel tempo quella del fruitore: cioè, quella con l'architettura e con l'urbanistica, che in un momento come questo, più folto di teorie che generoso di esempi, potrebbero trarre, da una intelligente interoperatività integrativa, ragioni e argomenti nuovi di ricerche e di lavoro.

Sandra Orienti



m.  
a.m.  
Venezia  
Biennale XXXIII  
(1966)

"L'Osservatore politico letterario",  
Anno XIII, Milano, agosto 1966, n. 8

## LA BIENNALE SENZA L'ARTE

di Paolo Rizzi

Nel 1964 era stata per la Biennale la volta della pop art; ora sarebbe dovuto toccare alla op art. Ma il tempo della moda passa presto: la op art è già sui vestiti delle servette che ogni mattina calano a Venezia dall'estuario. La grande mostra veneziana, si dice, ha perduto un grosso appuntamento, anche se in extremis la giuria ha voluto clamorosamente riproporre alla ribalta i giochetti programmati e cinetici di Le Parc. Op art quella? Forse. Meglio sarebbe chiamarla, come qualcuno ha fatto, ludismo. Un *ismo* in più.

Una tendenza forse prevale nell'arte d'oggi, ma è come lasciarsi andare sull'onda di un fatalismo. L'arte si muove verso la tecnologia, cioè assimila i modi della civiltà del consumo: ne vuol essere partecipe ad ogni costo: a costo di lasciarsi inghiottire dalla moda. E quindi si formalizza in un giuoco estenuante di sperimentazioni di riporto, invadendo il campo dell'estetica industriale, della pubblicità, delle tecniche di comunicazione. Nei laboratori dei pittori « aggiornati » si passa il tempo a leggere i manuali di filologia e psicologia della visione, a sfogliare le collezioni di « Harper's Bazar », studiare i fumetti di Carosello. Ma è un lavorare a vuoto. I quadri che ne escono (continuiamo pure a chiamarli così) sono esercitazioni eleganti, ben impaginate, condotte con l'abilità di un *designer* e con il gusto di un arredatore. Ma invecchiano subito. Fossero dei *foulards*, entrerebbero almeno nel giro del consumo: troverebbero cioè una loro destinazione. Macchè. La trovata — pop o op che sia — si spegne in un arido manierismo, avulso dal meccanismo della produzione estetica; e magari salta fuori il solito Courrèges ad incamerare i diritti d'autore.

Reagire? Certo, c'è chi tenta di reagire. Dicono certuni: bisogna rivendicare all'arte una sua funzione di rottura, bisogna opporsi



alla massificazione neo-capitalistica. È l'altra delle due tendenze di punta dell'arte d'oggi: quella che cerca un aggancio con la realtà quotidiana, con la problematica scottante dell'individuo e della società. Niente pulizia formale, niente manierismo neo-liberty, niente vernici al poliestere: tutto questo sa troppo di disinfezione ideologica. Il pittore deve gridare, deve insolentire. Ecco che enormi quadroni (il gigantismo fa retorica) celebrano i miti e i riti di un nuovo conformismo della protesta; e domina il gusto sadico della denuncia gratuita, reclamizzata attraverso una sorta di espressionismo cartello-nistico. È questo il nuovo umanesimo che dovrebbe sostituire il giochetto dei *foulards*?

Se l'arte si muove oggi tra questi due poli, la Biennale ha fatto la sua scelta in maniera quasi univoca: ha scelto le eleganze manierate, i funambolismi, il luna park, il giuoco degli specchietti, le belle vernici, i colori tipo trattore, il sorrisetto mondano di chi si inchina al pubblico offrendogli la merce-arte all'insegna della moda. Una Biennale disimpegnata, quindi: pulita pulita fino all'igienismo di un Fontana. Una Biennale che si è lasciata assimilare dalla sirena della falsa tecnologia, concedendole tutto: anche i cannelloni arrotolati di Garelli, anche i laminati plastici di Cannilla, anche la macchina elettronica di Carmi. Non grideremo all'imparzialità. Una volta prefissata una strada, bisogna essere coerenti; e la Biennale è stata coerente nel servilismo verso la tendenza snob delle *élites*, verso i gruppi di potere che oggi conducono l'arte alla soglia del baraccone.



Eccola, se proprio la si vuole, la formuletta della 33B: arte uguale a giuoco. Sembra proprio questo il motivo conduttore di gran parte delle trentasette nazioni, o almeno di quelle più avanzate: dalla Francia (incluso il franco-argentino Le Parc) alla Gran Bretagna, dagli Stati Uniti alla Svezia, dall'Italia al Giappone. Si ha l'impressione che l'artista sia diventato una specie di *clown*, la cui funzione è soltanto di divertire: lo scacciapensieri pieno di trovatine divertenti, di piccoli *choc* che danno il brivido. Sono passati i tempi dei contenuti tormentati, delle ricerche faticose di linguaggio, delle introspezioni psicologiche, degli immancabili conati. Tutto questo, a vedere (e a sentire) certi protagonisti della Biennale, è preistoria. Libertà, pro-



clama Raysse con le sue frecce al neon che si accendono e si spengono: libertà di esaltare il cattivo gusto, di prendere in giro i piccoli borghesi, di tuffarsi nella banalità più assoluta. Libertà come lassismo, come disimpegno morale.

Vediamo, così, un Fahlström (Svezia) che torna al giuoco infantile delle figurine ritagliate e incollate sul cartone: con in più il gusto malizioso dello spogliarello mobile. Vediamo un Del Pezzo (Italia) che abbandona anche la noiosa neo-metafisica e si dà al luna park: tiri a segno, pagliacci, biliardini. Vediamo un Lichtenstein (Stati Uniti) che null'altro fa se non ingigantire i fumetti più stereotipi. Vediamo uno Stenvert (Austria) che mette assieme il più macabro museo Grévin, con scheletri dorati, formaggi di plastica ed enormi insetti di legno. Vediamo un Ay-o (Giappone) che fa il mattacchione con i suoi ormai celebri buchi a sorpresa, mostrando di prenderci tutti in giro con il suo sorrisetto orientale. Vediamo il premiato Le Parc (Argentina) che sciorina all'insegna dell'arte programmata il più pacchiano dei repertori: la sedia e i sandali a molla, le palline jo-jo, lo specchio deformante, il *juke-box* a bottone. Vediamo un Wesley (Brasile) tutto intento a frastornarci con il rumore *bianco* più assordante nella camera dell'alienazione. E così via. Si potrebbe continuare a lungo.

Queste stramberie ludiche nascondono in verità il vuoto: che è vuoto di idee, cioè pigrizia mentale, santa ebetudine. Che cosa vuol significare l'americano Kelly con le sue quattro tele allineate, ciascuna d'un colore diverso? Si badi: ognuna è una stesura perfetta di rosso o giallo o blu o verde, senza possibilità di equivoci. Basta aprire un qualsiasi testo di fisiologia dell'occhio o di psicologia della visione, per notare, come paradigmi, questi rettangoli colorati. Siamo al limite dello zero. Kelly dimostra semmai una cosa: che la pittura ha perduto la sua funzione, non ha più senso e significato. Tanto vale, allora, adattarsi ai termini della civiltà del consumo, cioè assimilare il prodotto artistico al prodotto industriale. Il nostro Castellani (che pur ha una sala rigorosa, suggestiva nel suo bianco perfetto) continua a puntellare dal di sotto le sue lenzuola candide; ma non sarebbe più logico immettere questa trovata in un ciclo industriale, invece che presentarla così, avulsa da una destinazione d'uso, e quindi sterile?

Naturalmente il giuoco non deve essere noioso: di qui la corsa



sfrenata alle novità. L'artista di punta cerca disperatamente una sigla, un marchio che lo contraddistingua dagli altri: vorrebbe riuscire come Capogrossi ad imporre la sua cimice, e vi si butta con un impegno degno di miglior causa, attento soprattutto alle pubbliche relazioni, ai favori dei grandi persuasori occulti. Ma perchè Capogrossi resiste e gli altri sono travolti, relegati al margine, dimenticati? Difficile è tenere il tempo con una unica sigla: la moda, questo mostro che accelera sempre più i tempi della nostra civiltà tecnologica, fino a renderli frenetici, disumani, spazza subito via chi non è saldamente ancorato a solide strutture di mercato. Oggi il quadro si vende come la saponetta, cioè con il supporto di un'indagine di mercato, che prefiguri i gusti del pubblico e vi si adegui. La maggioranza stragrande degli avanguardisti ha ormai abdicato ad ogni remora di coerenza, cioè di introspezione: va avanti allo sbaraglio, senza pentimenti. E l'arte diventa sempre più puerile, festosa, superficiale.

Sono di moda i laminati plastici? Ecco che Cannilla impianta il suo bazar di alluminio e plexiglas, tutto luccicante. Piace il materiale bruto, il rifiuto industriale? Ecco che Ceroli ti imbastisce in mezzo alla sua sala una enorme cassa da imballaggio (chiamata Casa-Sistina, chissà perchè) dentro la quale trovi le sue sagome di legno grezzo. Qualcuno sente forse la nostalgia degli scherzetti da luna park? Ecco che Pistoletto inventa le lamiere-specchio, in cui lo spettatore, riflettendosi, si immedesima quasi con la foto incollata del ragazzino. Vanno i *parés* componibili di stile giapponese? Ecco che la Grisi li presenta al colto e all'inclita, lasciando ognuno libero di manovrarli a piacere. Si parla tanto di estetica industriale, di arte tecnologica? Ecco che Garelli arrotola le sue lamiere come tubi, spalmandole dei più vistosi coloracci. La pittura deve muoversi come il cinematografo? Salta fuori il solito Munari con il suo *polariscope* a camera buia; ed il pubblico sta lì, incantato, ad osservare i cerchi che trascolorano con lentezza esasperante.

Intendiamoci: non è che queste sperimentazioni debbano essere condannate in blocco. Anzi, è proprio su esse che va la nostra attenzione: l'arte si muove in ogni direzione, cerca di sfruttare i suggerimenti del mondo d'oggi, va incontro irrequieta a tutto il repertorio delle immagini popolari. Tenta, in una parola, di inserirsi nel costume della società. Ciò è un fatto positivo, indubbiamente. Era ora



che si abbandonassero i decadentismi delle macchioline sfumate e dei segnetti infantili, dietro cui si nascondeva il deteriore romanticismo della perenne angoscia. Quanta pseudo-letteratura è stata fatta per le varie nebulose informali! Che oggi l'artista si liberi di tutto questo vecchiume, è da salutare con soddisfazione, quasi come un bagno purificatore... Ma il fatto è che la nuova arte che si tende a sostituire alla penultima, si risolve per lo più in trovatine superficiali, legate indissolubilmente all'*espace d'un matin*: esempi di un costume estetico in evoluzione, e nulla più. Guai a voler immobilizzare questi capricci estemporanei, come se fossero dei feticci. E invece, a leggere certe presentazioni di questa Biennale, sembra che i soloni della critica vogliano storicizzare tutto seriamente. Non si accorgono che l'arte oggi è un allegro girotondo: restano cocciutamente attestati sulle vecchie posizioni idealistiche, appena screziate dalle infarinature parascientifiche. È deprimente soprattutto constatare come illustri cattedratici, abituati agli studi di filologia, prendano qualsiasi novità per oro colato, senza un minimo discernimento critico, senza quel distacco che la consuetudine con la storia dovrebbe loro imporre. È deprimente e ridicolo. A meno che non interven-gano sotterranei interessi di mercato; e allora è immorale.



Il discorso sull'arte come giuoco ci porta al suo protagonista: Julio Le Parc, gran premio internazionale per la pittura. Le persone di buon senso si chiedono ancora il perchè della premiazione. Lasciamo stare il sottofondo politico, che è evidente: dopo lo smacco del 1964, con il trionfo di Rauschenberg, i francesi hanno fatto di tutto per ottenere la rivincita e ci sono riusciti in pieno (qualcuno ha ricordato che proprio in quei giorni De Gaulle andava a Mosca ad inaugurare un nuovo tipo di alleanza antiamericana). I vincitori ex aequo del premio di scultura sono entrambi francesi: Etienne-Martin e Jacobsen (almeno quest'ultimo risiede da vent'anni a Parigi). Per la pittura, il candidato francese era Brauner, che però è morto nelle remore dell'allestimento. Si è ripiegato sul franco argentino Le Parc, che fa parte del parigino *Groupe de recherche d'art visuel*. Comunque, la scelta di Le Parc è stata consequenziale, perfettamente aderente al volto di questa Biennale. Peggio sarebbe stato, forse, fermarsi a metà strada, nell'ambiguità che contraddistingue la



posizione di certi critici illustri, che fanno ancora dei cavillosi distinguo (questo taglio sì e questo no, questo buco sì e questo no) per puntellare il loro traballante castello di luoghi comuni. Con Le Parc è stata premiata l'arte cinetica e programmata, che attendeva da tempo il riconoscimento ufficiale.

Ma è proprio soltanto arte cinetica e programmata quella di Le Parc? Non lo si direbbe. S'è verificata una contaminazione tra le ricerche originarie, improntate ad una rigorosa utilizzazione in ambito estetico di alcuni principi scientifici, ed il gusto corrente dell'arte intesa come giuoco. Così si spiegano certe buffonate da luna park, magari risapute e nient'affatto originali, che sovrastano nella presentazione vistosa altre interessanti sperimentazioni sulla rifrazione luminosa, sull'illusione del movimento, sulle immagini vibratili, sulle trame alternate ecc. Come si può dar credito invece al biliardino elettrico, con le palline che vengono scagliate qua e là come in un juke-box? Oppure ai sandali con la molla e alla parallela sedia con la molla? Il principio di Le Parc (ed in genere delle «Nuove tendenze») di ricondurre l'occhio ad una visione primigenia, vergine dalle convenzioni e dalle sovrastrutture psicologiche e culturali, è seducente, seppur fondato su una base assai ipotetica: sono certe realizzazioni jo-jo che fanno allargare le braccia.



Ma è tempo di dare un'occhiata più da vicino alla nostra sezione: che è pletorica (settanta artisti) oltre le previsioni. Bella figura fa l'Italia, a prendersi la fetta più grossa della torta, senza il minimo *fair play* nei confronti degli ospiti! Siamo caduti nel provincialismo: e proprio quando, su invito della stessa Biennale, le nazioni straniere hanno ridotto ancor più le loro selezioni. Al centro del nostro padiglione stanno le ineffabili cinque rasoiate di Fontana, premio per la pittura (?). Questo sì che è manierismo, cioè stanchezza creativa. Il destino di Fontana è quello dell'avanguardia per l'avanguardia: ed è destino impietoso, perchè non perdona i momenti di stanchezza. Fontana si è seduto da tempo, e la gente comincia a comprargli i quadri: brutto segno. Non si può continuare a gabellare per tutta la vita un'idea, una sola idea (i buchi e i tagli sono null'altro che un'idea). Fontana è diventato un grande feticcio tutto bianco, simbolo di un nulla orientale davanti a cui ci si immerge nella meditazione (o



nel sonno?). E pensare che l'uomo è così piccolo, appena un po' furbastro... Altro caso quello di Burri. Per queste sue plastiche bruciate (e davvero sembrano bruciate da enormi mozziconi di sigaretta) si può parlare di post-morandismo, cioè di pittura crepuscolare, nostalgica. In effetti l'informale nel giro di pochi anni è diventato museo; e lui, Burri, è apparso piuttosto sconcertato dai mutamenti di gusto. I tradizionalisti gli stringono la mano, congratulandosi; e l'avanguardia tira dritto, con una mezza smorfia. Sono finiti i tempi degli stracci sporchi, degli *urli*. La moda assimila anche gli anarchici, e Burri è diventato asettico, tonale, pulito pulito. Ma attenzione: qui ci troviamo di fronte ad un artista autentico, che ha acquistato una sua autonoma forza espressiva, un suo timbro al di fuori del tempo. Il premio gli andava di diritto, se lui non avesse fatto veramente il signore, cedendo il passo alle lagne di Fontana.

Il panorama dei pittori è in verità piuttosto povero. Non convince Turcato, seppur gli si riconosca un certo talentaccio: i suoi quadroni sono generici, risaputi. Meno ancora convince Corpora, davanti al quale non ci ferma certo la stanca apologia di Ponente: altro che Proust, altro che tempo della memoria; questo è un pittore che bellamente non sa che cosa dire, rifugiandosi nei graziosi *foulards*. Così Dorazio: con la differenza che almeno il romano continua una sua ricerca (non si diceva un tempo *tissulare*?) e non è colpa sua se, allargando le maglie, gli è caduto anche il filo del discorso. L'etichetta op non lo salva: a pochi passi c'è il confronto con Soto, schiacciante. Cade purtroppo anche Gentilini, che sembra aver perso qualcosa della sua favola candida e al contempo maliziosa, della fresca ironia dei momenti migliori. Paulucci fa della bella pittura: ma come dargli credito se continua nel suo naturalismo astratto tipo Birolli, fin troppo scopertamente « grazioso »?

Pizzinato e Zigaina vengono dal più risentito realismo di estrazione populista. Non è un caso che entrambi, cadute certe illusioni contenutistiche, siano approdati al vecchio lido di un naturalismo carico di umori agresti (le fronde al vento per il primo; le ceppaie, le radici per il secondo). Pizzinato conserva ancora, in parte, i moduli futuristi-cubisti, soprattutto nella tipica accezione dinamica; ma si apre anche ad un fresco naturalismo, con immagini colte nella loro spontanea immediatezza fino a certi effetti *strisciati*. Ed è una pittura sempre di buon livello. Zigaina è più tormentato: tende a



far ribollire un fondo incupito, persino macabro, come se volesse cogliere dalla natura e dall'uomo stesso un tragico succo esistenziale. Siamo in un ambito neo-figurativo, in cui la riconquista del dato oggettivo si attua nella condensazione e quasi nell'aggrumarsi della materia, nei toni lividi del verde marcio, nell'affiorare improvviso di echi macabri. Delusione invece per Sanfilippo e Dangelo: noioso il primo, che moltiplica la sua misera sigla in un ansimante giuoco decorativo, e povero nella sostanza il secondo, malgrado l'interessante spunto surrealistico (tra Klee e Mirò). Ben più valido lo Scanavino, che è forse la più viva presenza della sezione italiana: i suoi grovigli kafkiani, tesi in una sorta di disperante allucinazione, ben si inseriscono in un rigore geometrico che ne esalta la carica di tragica vitalità. Interessante Parzini, preso dalla seduzione dell'ambiguo; stancamente informale Fasce. Un posto a sè occupa Manzi, questo finissimo grafico che meritava veramente un posto alla Biennale. Con lui entra un pizzico di autentico *humour*, condotto con mano estrosa, eppur attentissima agli effetti pittorici. La vera ironia è una cosa rara oggidì: e Manzi ne conosce il segreto.

L'ultima parte dell'itinerario pittorico ci esibisce la pop e la op. Spettacolo in verità modesto, inferiore alle attese. La trovata della Cassa-Sistina di Ceroli è null'altro che una trovata, sia pure intelligente: inutile piantarci sopra la solita lagna pseudofilosofica, come se il fatto che lo spettatore può girare sul perno il profilo di un volto di legno fosse una invenzione sublime. Possibile che la funzione di certi critici sia quella di riscoprire quello che è già stato scoperto e che è addirittura ovvio? Così pure Pistoletto. Certo, lo spettatore finisce per identificarsi nello specchio con la foto del ragazzino incollata sopra: e allora? Potrebbe essere lo spunto per un discorso, ma Pistoletto si ferma allo spunto. Se questa è la pop italiana, c'è da preferire il dentifricio gigante di Oldenburg. E poi Del Pezzo. Ovvero: come il purismo neo-metafisico si è corrotto a contatto con le sollecitazioni ludiche. L'orribile pagliaccio svislisce il filone di una ricerca che non appariva arida; ed i coloracci incredibili dei bersagli, dei birilli, del *juke-box* da periferia, riducono tutto al giuoco dei tarocchi. Anche questa demistificazione è ormai fatta: che cosa resta ormai? È una presa in giro priva di significato, perchè non c'è più niente da prendere in giro. Facciamo quattro segnetti, come Sordini,



e torniamo daccapo. Peccato: perchè Del Pezzo resta uno dei nostri migliori giovani.

Peggio ancora sta la op. Si continua a contrabbandare per buono, con grande spreco di pubblicità, il Gruppo Uno di Roma, che è un deserto di idee: meglio sarebbe stato richiamare l'Nn di Padova o il T di Milano, i quali tentano almeno di aprire nuove strade invece che allineare ottusamente l'abc della geometria. E i vari Bonalumi, Guarnieri, Pasquale e Scheggi non sono tanto al di sopra; anzi, Scheggi cade nel ridicolo con la ripetizione insulsa dei suoi fori. Munari, poi, ci invita alla preistoria del cinema: dobbiamo restare lì, imbambolati, a fissare i cerchi che trascolorano con esasperante lentezza nella camera buia? Unica presenza valida resta quella di Castellani, che pur insistendo sui suoi risaputi rilievi in bianco attinge un rigore essenziale, che diventa stupefatta sospensione. Siamo peraltro nel campo del percettivismo: la sensibilità ottunde l'emozione. E manca lo sfogo, logico, di una funzione.



Tra gli scultori italiani spiccano due personalità: Viani e Perez, e forse più quest'ultimo che il celebrato maestro veneziano. A Viani è andato, come previsto, il premio per uno scultore italiano: quello stesso premio che nel 1958 gli aveva soffiato Mastroianni. Nulla da obiettare: il riconoscimento è giusto, considerando il lungo coerente cammino di questo artista schivo e solitario. Ma la sala di Viani non ci ha entusiasmato: ben più valida, e più rigorosa nell'allestimento, era quella del '58. Viani resta comunque il più alto tra gli scultori italiani che hanno seguito la linea purista che da Brancusi porta fino ad Arp e a Moore; ed è ancora da fare il bilancio di quanto egli ha avuto ed ha dato a questo indirizzo. C'è in lui un senso monumentale della scultura, quasi di grecità palladiana, che discende anche da Arturo Martini, sebbene la forma vagamente allusiva sia gelata in una sorta di neoclassicismo canoviano. Siamo al limite della perfezione manieristica; ma siamo anche al vertice di un tentativo di fissare nella forma un ideale di armonia, di sovrumana bellezza. *Calme, luxe et volupté*. Eccellente la sala di Perez, che affronta il tempo dell'immagine speculare con un ritmo incisivo, ben sottolineato dalla regia dell'allestimento: c'è un mordente in quelle figure, una concentrazione, uno sforzo di espressione persino grottesca. Con



Perez, vivaddio, la scultura è ancora viva. E interessante è anche Ghermandi. Lo si credeva finito, con le sue parvenze naturalistiche (foglie? ali?) librate nello spazio; e invece no, eccolo rinnovato, pronto a trattare il bronzo a tagli secchi, a ritmi crescenti.

Altri scultori di vaglia non ce ne sono. Onesti Garelli e Cannilla, con le loro sperimentazioni tecnologiche: migliore il secondo, però, per quel suo modo di adoperare il plexiglas con grandiosi effetti simbolici, insistendo sulle simmetrie e sugli incastri. Velleitario e scombinato Franchina; generico Pepe, alle prese con un materismo mal digerito; archeologico Mazzullo, con qualche pezzo però molto bello; retorico Cascella, alle prese con un monumentale arcaismo. Consideriamo tra gli scultori anche Bortoluzzi, che colpisce per quella sua ricerca di esaltare nella materia brutta (i grandi legni corrosi, i ferri arrugginiti) un doloroso struggente contenutismo: suggestive le sue composizioni-simbolo, quasi moderne crocifissioni laiche.



Difficile pescare nel gran mare delle trentasei nazioni straniere. Tra i francesi spicca Brauner, che esibisce le sue oniriche fantasie con uno spirito acuto, seppur forse un po' troppo portato alla divertente caricatura: è un esempio di furberia pittorica, tra il colto e il *naïf*, ma con accenti innegabilmente personali. La pesante ambiguità di Etienne-Martin non convince troppo; e meno ancora il fumettistico Raysse, che si perde in piccole trovate mancando l'occasione per meglio esprimere il suo estroso talento. Nel complesso, la Francia ancora una volta delude, incapace di compiere una scelta coraggiosa, al di fuori dei vecchi miti ormai logori. Meglio la Germania, con il mostruoso neo-figurativismo di Antes, di discendenza espressionistica, e con le delicate sospensioni di Haese, un autentico mago della miniscultura. La Gran Bretagna ha forse il padiglione più coerente, ma anche il più arido: il suo indirizzo resta a metà tra la pop e la op, tra il neo-costruttivismo e il neo-dadà, con una tipica pulizia formale ben espressa soprattutto dallo scultore Caro. Lichtenstein spicca tra gli americani: ma il suo fumettismo gigante è giunto in ritardo di un paio d'anni per far colpo. Povera fino al limite dello zero la pittura degli altri tre espositori statunitensi, e soprattutto di Kelly, che allinea — come s'è detto — i rettangoli colorati come in



un libro di fisiologia della visione. Vario e caotico il padiglione spagnolo, come sempre impostato su un cupo espressionismo: spiccano le personalità di Lorenzo con le sue fini acqueforti, di Vela con il suo illusionismo astratto, di Genovès teso ad un allucinante racconto di folle impazzite, di Gabino con alcune sculture op. Delude il Belgio, che ha le sue cose migliori nei disegni di Lismonde (ma non negli ultimi) dalla esile trama geometrizzante. Interessante la personalità dell'olandese Constant, che ci presenta i bozzetti per una grandiosa *New Babylon* («il mondo poetico nel quale abiterà l'*homo ludens* di domani»): finalmente l'architettura, sia pur fantascientifica, entra alla Biennale.

Tra i nordici ha sollevato scalpore Fahlström con i suoi fumetti ritagliati: una trovata intelligente, soprattutto per la possibilità di combinazioni che offre e per l'invito rivolto allo spettatore di giocare anche lui, cioè di rendersi attivo e non passivo nella creazione. All'insegna del ludismo è anche il Giappone: e non ripeteremo l'ormai famosa storiella della «camera tattile» con i buchi a disposizione dello spettatore. Piuttosto vale sottolineare la validità delle incisioni neo-figurative di Ikeda, dal taglio finissimo e dall'ironia sottile. Altro *choc* è quello dell'austriaco Stenvert, che accumula un incredibile repertorio da surrealismo decadentistico, teso soltanto ad *épater les bourgeois*. Dell'argentino Le Parc s'è detto diffusamente. Pure in un ambito op (o meglio di arte programmata) si muove il venezuelano Soto, che è una delle personalità di maggior spicco di questa Biennale: il suo illusionismo dinamico, pur restando su una base puramente percettiva, è di eccellente effetto. Tra i paesi comunisti, buoni i padiglioni polacco e jugoslavo, soprattutto quest'ultimo che allinea una intelligente avanguardia (soprattutto con Miljus, carico di suggestioni neo-metafisiche). Ma l'autentica rivelazione — forse la più bella sorpresa di tutta la Biennale — è il rumeno Tuculesco: un pittore morto nel 1962 che si riallaccia al folklore locale per imbastire tutto un repertorio di immagini simboliche animate da un acceso colorismo, con palpito di tenerezza lirica e di esaltazione quasi panteistica. Al confronto, la fredda retorica dei sovietici scade al livello di accademia. Tra le nazioni minori va citata la Danimarca, che ha riservato il suo padiglione alle ferraglie maestose di Jacobsen; ed è stato anche l'indovinato allestimento, con i contrasti grafici sulle pareti bianche, a sollecitare un premio che,



in verità, non ha sollevato molti entusiasmi (ma di autentici scultori la Biennale ne allinea quest'anno ben pochi: tanto che sarebbe stato più logico premiare un Soto).



Ci sarebbe infine da parlare della sezione storica. Malinconico discorso: sono ormai anni che la Biennale non riesce ad impostare un programma intelligente di documentazione retrospettiva. Si poteva fare una mostra del Dadà, che avrebbe coinciso con il cinquantenario del movimento e sarebbe stata interessante anche per i suoi riferimenti attuali alla pop art; oppure una mostra del vecchio costruttivismo, parallelo della op art attuale. In questo modo la Biennale avrebbe portato un suo autentico contributo culturale, aiutando a chiarire i troppi malintesi che inficiano la retta comprensione dei fenomeni d'avanguardia. Pazienza.

Restano Boccioni e Morandi, cui si è voluto affiancare una retrospettiva degli astrattisti del « Milione » (1930-40). In questo modo si sono giocate le carte migliori a disposizione: non si poteva rinviare Boccioni alla prossima edizione e, al suo posto, imbastire una delle rassegne di cui s'è detto? Ma si sa: fare una mostra monografica è molto più facile, e più comodo. Per fortuna, sia Morandi che Boccioni sono rappresentati al meglio. Morandi si avvale di un allestimento « intimista » particolarmente adatto a mettere in luce la sua straordinaria purezza pittorica; mentre Boccioni è stato suddiviso in cicli cronologici indovinati, che ne documentano ottimamente il geniale percorso stilistico. In quanto agli astrattisti, inutile spremere il limone: grandi personalità non ce ne sono. Forse Soldati e Licini si staccano meglio degli altri da quella che restava una accademia senza scampo, anche se aveva l'innegabile merito di reagire alla chiusura novecentista degli anni Trenta. Tutti quei triangolini e quadratini finiscono per stancare. Comunque, le tre retrospettive sono indubbiamente di buon livello, anche se lo spettatore comune, frastornato dai vari *choc* di questa babelica Biennale, può non trovare il necessario raccoglimento per gustare le sequenze di Boccioni e Morandi: testimonianze di un'altra epoca, e forse di un altro mondo.

PAOLO RIZZI



M.  
e. m.  
Venezia  
Biennale XXXIII  
(1966)

# VISITA AL PADIGLIONE ITALIANO

*di Vittorio del Gaizo*

«È malsicura e intricata, la nostra storia vista da vicino, come una palude solo prosciugata a metà»: questa considerazione di Musil è un buon viatico per visitare il Padiglione italiano. In realtà, è più facile parlare di Morandi che non di Burri. Ma è già più facile parlare di Burri che non di Del Pezzo, per esempio, o degli artisti del Gruppo 1 di Roma: in sede di prospettiva storica, s'intende. E la Trucchi ha fatto bene a collocare Burri accanto a Morandi, a ravvisare in lui «la ricerca di un equilibrio, di uno stile interiore tra ragione e sensibilità». L'impiego, in queste ultime opere, del bianco, delle bruciature e della materia plastica, del cellophane, raggiunge dialetticamente dei risultati informali-tonali d'un effetto mirabile, che obbligano a una revisione del giudizio critico corrente, fermo o legato almeno in parte al periodo eversivo dei sacchi, necessarissimo punto di partenza e tuttavia già lontano dall'attuale punto d'arrivo. Ma Burri, alla XXIII Biennale, figura «fuori concorso» e, poiché è letteralmente un «fuori concorso»

nel panorama pittorico del dopoguerra, conviene lasciarlo in disparte insieme con Morandi, Boccioni e gli astrattisti del decennio '30-'40, di cui si è parlato in altre recensioni: non perché sia da relegare in una retrospettiva, sia pure ideale, ma perché un discorso su di lui finirebbe per occupare tutto lo spazio disponibile. In fondo, egli costituisce una delle pochissime alternative al rilancio del costruttivismo.

Forse la riproposta degli astrattisti dell'anteguerra è tutt'altro che casuale, se la si considera in rapporto al propendere d'ogni interesse per il rigore geometrico. E questo è l'unico punto su cui mi sembra di non poter concordare con la Trucchi, che nel suo «primo bilancio» della Biennale ha riassunto la situazione col solito acume e con la solita obiettività, sempre più encomiabile (stavo per dire invidiabile) in tempi in cui la critica rischia di passare dalla polemica al campanilismo per via delle tendenze: dicevo, dunque, che sì, si nota un po' dappertutto, non soltanto nel Padiglione italiano, un «ritorno al massimo rigore



stilistico, tra neometafisica e neo-costruttivismo», non c'è dubbio; ma che c'è da rallegrarsene con cautela, di questo «ritorno», e non senza un pizzico di scetticismo, proprio in ragione del suo carattere di ritorno a breve scadenza e dell'atmosfera di «igienizzazione quasi scientifica» in cui si verifica.

Una cosa è certa ed è che chi aveva sperato in una fine dell'astrattismo resterà profondamente deluso da questa Biennale. I figurativi o neofigurativi non sono molto numerosi e, quel che è peggio, non molto significativi. Né Tabusso, né Pizzinato, né Pistoletto, né Zigaina mi sembrano all'altezza della situazione: intendo d'una situazione quale dovrebbe essere quella destinata a ripristinare un certo ordine di valori. Tanto vale rifarsi gli occhi con Gentilini, che accumula esperienze su esperienze, anche le più recenti, senza deflettere dalla sua linea. A un anno di distanza dalla grande rassegna di Palazzo Barberini, la sala riservatagli dalla Biennale reca qualcosa di intenzionale che carica la linea e il colore a svantaggio dell'imprecisione di ieri, pur restando viva quella leggerezza tutta estro, che era e resta il punto fermo della parabola inventiva dell'artista. Ma, per tornare all'astrattismo morto o in agonia, si veda anche nel campo della scultura quanti pochi siano i figurativi convincenti. Li ridurrei a due: Mazzullo, con le sue belle pietre di sapore arcaico, e Perez, con i suoi affascinanti bronzi dall'immagine duplicata. E ancora il giovane Ceroli, arguto, intelligente, ricco di promesse; mentre Del Pezzo, tra pittura e scultura, mi lascia del

tutto indifferente. I suoi giocattoli non sono né veri né inventati. Manca qualsiasi elaborazione. Neanche si può dire di quest'artista, sia pure in senso diverso, ciò che Argan diceva un tempo di Burri, scrivendo che non era più «la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura». Un caso estremo è rappresentato dal geniale e decisivo Fontana: estremo, perché la sua costruzione mi fa pensare a un iglù, predisposto non per avvalorare, bensì per soffocare il significato dei famosi tagli. Siamo ormai al limite dello spazialismo e, con esso, al limite dello sperimentalismo come tale. Vorrei quindi considerare la presenza dell'artista a Venezia come una pausa, un arresto momentaneo, una specie di empasse, anche se nelle sue intenzioni e in quelle dei suoi interpreti doveva o dovrebbe trattarsi di un balzo in avanti: una prova tangibile della disposizione dell'arte attuale a presentare (non a rappresentare) «l'inconoscibile che da ogni parte ci circonda» (Dorfless).

## MUTAMENTI NON AUSPICABILI

Di Munari ho parlato recentemente e non starò a ripetermi. Anche di altri artisti ho avuto occasione di parlare durante la scorsa stagione. Le mostre sono di tutti i giorni, non si dimentichi, e la Quadriennale, appena di ieri. E' trascorso troppo poco tempo per-

ché si potessero verificare nella storia individuale o collettiva dei mutamenti radicali, del resto neanche auspicabili, se non motivati da un'esigenza interiore.

Così Ghermandi, Garelli, Viani, Cannilla, Franchina, Pietro Cascella si presentano nell'assetto che sono venuti assumendo ormai da tempo o nell'ultimo periodo della loro attività. E ciascuno ha il suo volto, il suo peso. Qualcosa di analogo si può ripetere nel più ampio e mosso campo della pittura per Sanfilippo, Turcato, Corpora, Dorazio, sempre ineccepibile e squisito, sebbene la tendenza a spaziare, a ingrandire, a interrompere i segni delle sue intelaiature reticolari rischia di diminuire il loro fascino miniaturistico, costituito dalla coincidenza tra precisione e invenzione. Molto suggestivi, al contrario, i cenni architettonici, d'ordine per così dire classico, che scandiscono i fondi grigi di Scanavino: ne traggono vantaggio i «gomitoli» iscritti in un cerchio, spesso adagiati su pannelli dai colori vivaci, perché, così inquadrati, nell'ambito di una nuova prospettiva, hanno l'aria di replicare la funzione prospettica dell'ovulo sospeso nella Pala pierfrancescana di Brera. Tutt'altra cosa è lo spazio di Castellani, se di spazio può parlarsi fuor di ogni equivoco. Le sue superfici punteggiate e chiaroscurate, per quanto soffici, sono dei muri oltre i quali non mi riesce di penetrare: e che vi sia o non vi sia una «pressione ossessiva», la iterazione geometrica che li pervade, li raggela, li irrigidisce, li rende vanamente inospitali.

E qui vorrei disporvi a concludere, scusandomi delle involontarie omissioni, anche perché della grafi-

ca, italiana e straniera, sarà tenuto in seguito un discorso a parte. Come si è visto, ho parlato poco di correnti, di tendenze. In effetti, non sono le tendenze a creare gli artisti, ma gli artisti a determinare le tendenze, che poi servono da rifugio ai mediocri e talvolta riescono perfino a irretire gli artisti. Questo comunque non significa che non esistono le tendenze, non fosse che a volerle cavare dalle opere; e qui, a Venezia, nel solo Padiglione italiano, se ne possono contare parecchie, in accordo o in disaccordo fra loro, tanto da essere costretto a citare ancora una volta Musil, adattando certe sue parole, per dire che questa rassegna si presenta un po' come «il foglio catastale della cultura moderna» nella sua contraddittoria complessità: e non importa che il panorama sia in qualche modo selezionato, quindi ridotto da una scelta preliminare. Dopo di che non è facile dire chi stia avanti e chi indietro e dove volga realmente lo spirito del tempo. Lo stesso diffuso convergere di tante forze verso il rigore geometrico ha i suoi limiti, si è detto, le sue incompatibilità, i suoi intimi interrogativi, e potrebbe non essere che una «ipotesi» fra molte. Tuttavia la storia dell'arte non ha una direzione più univoca o rettilinea della storia in generale. Ed è un bene: il segno ricorrente di come la vita sfugga nella sua vitalità all'irrigidimento degli schemi e delle regole. All'eclisse di Fontana non corrisponde forse la straordinaria fioritura di Burri? Tanto basta per trarre gli auspici necessari, che poi sono gli unici possibili.

Vittorio del Gaizo



"la Fiera letteraria", 11 agosto 1966

# L'AMERICA DUE ANNI DOPO

di Vittorio del Gaizo

**L'**America, due anni or sono, si presentò a Venezia con la bomba atomica della Pop. In un certo senso si trattava di una bomba a scoppio ritardato: e basterà, per quanto riguarda l'Italia, ricordare la sezione riservata a tredici artisti americani nella Mostra Internazionale «Aspetti dell'arte contemporanea», organizzata a L'Aquila nell'estate del '63. Ma la manifestazione era passata sotto silenzio o quasi, non oltrepassando l'interesse degli specialisti; e doveva essere appunto Venezia, come tutti sanno, a divulgare il fenomeno, a renderlo popolare, a suscitare consensi e dissensi sul piano dello «scandalo», a creare una moda, che bene o male continua e non soltanto nel campo dell'arte.

Riprendere i termini di una così vasta polemica sarebbe quasi un pleonasma, e non lo farò. Per la Pop vale quello che di solito vale per tutte le tendenze e correnti artistiche, di cui non si può parlare in generale senza cadere nel vuoto, a meno di parlarne informativamente, culturalmente. Una cosa è la Pop di Oldenburg, per esempio, e un'altra cosa la Pop di Rauschenberg, che del resto è e non è pop, ma resta un grande artista comunque lo si consideri. Per quanto riguarda lo spunto e l'assunto della tendenza, nei termini notissimi d'un riferimento ai mezzi di comunicazione di massa, è ovvio che niente esclude l'utilizzazione di questi mezzi, che d'altronde costituiscono un aspetto fondamentale della vita moderna. Tutto sta a vedere come sono assunti, cioè elaborati, reinventati e, si dica pu-

re, trasfigurati. Il che, al fine di un giudizio estetico, torna a stornare l'attenzione da un discorso generale per concentrarla sull'attività del singolo artista.

Nel caso di Lichtenstein, presente nel padiglione statunitense di quest'anno, debbo ammettere di essere estremamente dubbioso. Non posso negare al pittore una certa grazia, un certo umorismo e un certo estro, ma l'impressione finale è in fondo negativa, come se ci trovassimo di fronte a degli ingrandimenti fotografici di fumetti. Il tono e l'impianto sono i medesimi. Ma è proprio la fedeltà alla lettera che uccide la fedeltà allo spirito e ne compromette i risultati anche a volerli considerare da un punto di vista edonistico o utilita-

rio. La riprova può aversi considerando la reazione media dello stesso pubblico che fruisce dei mezzi di comunicazione di massa: in tal caso dei lettori di fumetti o giù di lì. Che non è un argomento, d'accordo, come non lo è, più generalmente, quello del punto di vista edonistico o utilitario; ma vale per lo meno a dedurne, come è stato già osservato da alcuni, che neanche la Pop è valsa a ricostituire la frattura verificatasi da tempo fra arte e pubblico.

Lichtenstein, scelto a rappresentanza della Pop, figura in compagnia di tre artisti scelti in rappresentanza di altre tendenze: soluzione lodevole e democratica, dalla quale tuttavia appare un ribasso nelle azioni della Pop e con ciò,

nel breve volgere di un biennio, la fine di un mito. A suo tempo, in realtà, la nascita della Pop, ch'era e resta in sostanza un ritorno al figurativo, coincidendo con la decadenza dell'Informale, aveva fatto credere al crollo dell'astrattismo. Senonché l'astrattismo, cacciato dalla porta, si apprestava a rientrare dalla finestra sia nell'aspetto di quel neodadaismo, che un po' era servito da trampolino di lancio alla stessa Pop, sia nell'aspetto più solleticante d'un geometrismo neocostruttivista. Ma non basta. Proprio nel padiglione statunitense, figura ancora l'Informale o, se si preferisce, l'Action painting, sia pure nella revisione aggiornata di Helen Frankenthaler, che prende le mosse da Pollok. E sono buoni quadri: un po' deboli, scialbi, ma buoni, tutto sommato, dove il colore galleggia sul predominio dei vuoti, simulando strane flore o rinviando alle tessiture delle carte geografiche.

Gli altri due artisti, ad allargare il panorama, a muoverlo, a renderlo contrastato, esprimono tendenze diverse, come dicevo, ma sempre astratte; e, dei due, preferisco Olitski, per una sua evanescenza fluida, non priva di suggestione, mentre Kelly, più duro e deciso, non è per questo più persuasivo, anzi rischia continuamente di perdersi nell'esercizio del colore puro impiegato per se stesso.

La rassegna nel complesso non oltrepassa il livello medio. Dire che è di tono minore. Ma nella sua varietà, a due anni di distanza, ha il merito di ricordarci come il gioco allora non fosse fatto, né sia ancora fatto.



# LA GRAFICA ALLA BIENNALE FIORI VELENOSI E FINEZZE DI PENNA

di Guido Giuffré

**I**n un simile contesto — più per le parole corse, specie su certa stampa, che per i fatti — la grafica, quanto a clamore di novità, torna al suo vecchio ruolo di arte minore. Minore per così dire, se è vero che le maggiori sorelle venivano poi chiamate «arti del disegno», dal Milizia al Selvatico. Comunque, si diceva, gli «scandali» — anch'essi per vieto modo di dire — vanno cercati altrove, e dove si incontrano fanno la parte del leone: chi s'è accorto, nel padiglione francese, sotto l'incalzare ossessivo dei lampi di Raysse, dell'esilissima, esangue ma non vana Vera Pagava? O dell'apprezzabilissimo Marcel Fiorini? Chi, avvelenato dall'obitorio fiorito di Stenvert, non ha lasciato il padiglione dell'Austria prima di aver scorto l'«accalappiatore» Paul Flora e d'aver goduto delle finezze della sua penna? (ecco la prosa mirabile del suo presentatore Schmeller: «Intreccia cesti da pesca, nidi per uccelli, trappole... Nelle reti di Flora ... tutto s'impiglia... i grandi e i piccoli difetti umani, cattiverie e dispetti, idee fisse...; egli intravede il mondo attraverso un intrico di fili sottili, come lo vede probabilmente anche l'occhio del ragno»).

Non è arduo tirar brevemente le somme della grafica alla Biennale, e il quadro generale si compone più facilmente che per gli altri settori. Personalità di rilievo s'incontrano in numerose rappresentanze straniere, ed a volte, come diremo, proprio nella grafica s'apre lo spiraglio per una più retta comprensione dell'intero panorama: così, ad esempio, ci sembra avvenire per la Spagna o per l'URSS. Ma un insieme di tutto rispetto, non foss'altro che per il numero degli espositori — per il «quantum» di qualità — è quello presentato dall'Italia; così come, a nostro avviso, avviene anche per pittura e scultura (non sarà il premio conferito a Martin a renderlo — ripetiamo, a nostro avviso — più nuovo o interessante di Perez). E parlando di artisti italiani escludiamo, ovviamente, Morandi, col quale, oggi come oggi, non mette conto far paragone al-

cuno. Le incisioni di Morandi fanno parte a sé; interessano, in una rassegna come la Biennale, per fini diversi da quelli più immediati e consueti, diremmo di storia e non di cronaca, senza con ciò voler distinguere ieri da oggi.

Pur tenendo conto di personalità straniere, come quelle del belga Lismonde o dell'ungherese Gyula Faledy, dello spagnolo Lorenzo o dello jugoslavo Vladimir Makuc, — le punte più avanzate di quanto ci offre la Biennale in fatto di grafica, nel senso di reale novità di linguaggio e di sua apertura su inesplorate possibilità semantiche, ci sembrano costituite dai tentativi degli italiani Patella, Carmi e Bignardi. Non, forse, per maturità di risultati acquisiti, e ciò, sicuramente, gli autori stessi non pretendono. Non Patella, il quale viene elaborando un suo singolare linguaggio con l'ampia utilizzazione del mezzo fotografico, ora aperto alla registrazione del risvolto poetico, trasognato, di una quotidianità frequentata da interferenze e contraddizioni molteplici, — e che con ogni probabilità verrà espungendo quanto della meccanicità del mezzo trapassa nel risultato. Così Eugenio Carmi, già pervenuto ad una esemplare evidenza formale di simboli grafici, ad una loro tersa e tesa espressività, aperta ora — ma anche, ci sembra, messa in crisi — dalle implicazioni meccaniche di un calcolatore elettronico, attenti tuttavia, almeno per il momento, alla fase di ricerca, preliminare di un risultato ancora definito in termini di mera forma. Così, ancora, Umberto Bignardi, che nelle libere derivazioni da Muybridge rivela le sue — notevolissime — qualità, e riscatta certi assai più limitati tentativi, tra pop e divertimento tecnologico, visti recentemente a Roma.

Non si riscontra nella grafica quel particolare «richiamo all'ordine», nel senso del ritorno, anzi del rinnovarsi di più vecchie istanze geometrizzanti — che, in una prospettiva di tempi non brevi, può considerarsi successione dialettica dell'informale — da più parti notato, e su queste colonne da Lorenza Trucchi. Non basta, da noi, il solo esempio di Umberto Raponi o, tra gli stranieri, quello (modesto) dello spagnolo Núñez, a dimostrare il contrario. Gli è che proprio qui si palesa quel ruolo «minore» della grafica, irrilevante ai fini dell'autonomia estetica dell'opera — anzi, al contrario, più qualificante e conclusivo — ma, stando all'insieme della Biennale, significativo nell'ambito degli sperimentismi e delle ricerche più avanzate. Le maggiori audacie tecniche sono quelle che si riscontrano in Patella, appunto, ovvero i supporti di stampa, poeticissimi, di Ezio Gribaudo (che riporta da vicino a Bompadre), i collages materici della spagnola Maria Droc, le incisioni a rilievo del brasiliano Arthur Luis Piza. Vale a dire mezzi sperimentatissimi, al servizio di sensibilità certamente non rivoluzionarie né di punta.

In alcuni casi, dicevamo, la grafica rappresenta il punto di maggior sensibilità. Così, nella consueta, totale opacità del padiglione dell'URSS (e meraviglia che recentemente un critico romano, tutt'altro che sprovveduto, abbia potuto dilungarsi — doveri d'ufficio? — nell'esame di un'opera come quella di Khilinskij), una presenza poetica è nelle narrazioni dure ma umorose d'uno Zacharov, in quelle più tenui d'un Tolli, in certo modo anche nell'espressionismo d'un Nenado, di chiara ascendenza tede-

sca, ovvero nelle cadenze decorative, ma non prive d'una densità di racconto popolare, d'uno Skirutite o d'un Kudriasciov. Così la Spagna, che a nostro parere ha il suo momento di maggior libertà e reale modernità nelle acqueforti di Antonio Lorenzo.

Due grafici di rilievo sono il belga Lismonde e l'ungherese Feleddy. Artista più lineare e coerente, documentato da un'ampia antologia che muove dalle opere del 1945, Lismonde proviene da una figurazione trepida e sensitiva («Marina», «Canale», entrambi del '45), tosto toccata da un'architettura cubista ma senza durezza, sempre fantastica ed aperta, con dentro l'Ernst più trasognato. Più recentemente l'artista è pervenuto alla definizione nervosa d'uno spazio tutto fremiti, che ricorda, con le debite distanze e con una certa monotonia, l'ambientazione spaziale degli stati d'animo boccioniani. Gyula Feleddy è per contro natura instabilissima e drammatica, che presenta i medesimi risultati di violenza espressiva nelle influenze più diverse.

Per il resto, oltre al già segnalato jugoslavo Makuc, dalle figurazioni primitive ed elementari, chiusi negli ori cupi di fondi notturni, mancano nella grafica — e non che i già menzionati eccellano oltre misura — i nomi di spicco. Buono peraltro il livello medio, e qui un cenno meritano almeno i nostri Licata e Battistoni, gli standardi di Francesco Arduini, di un astrattismo lirico venato di ironia, o gli inchiostri di Bruno Caruso: disegni cattivi duri, dove la forte ascendenza della «Neue Sachlichkeit» resiste ancora a quella fantasia più distaccata e sognante che ci sembra la carta segreta dell'artista.

m.  
a.m.  
Venezia  
Biennale XXXIII  
(1966)



Venezia  
Biennale - Venice

# LA BIENNALE DI VENEZIA

1/Amme 1967

ESPOSIZIONE BIENNALE  
INTERNAZIONALE D'ARTE

MOSTRA INTERNAZIONALE  
D'ARTE CINEMATOGRAFICA

FESTIVAL INTERNAZIONALE  
DEL TEATRO DI PROSA

FESTIVAL INTERNAZIONALE  
DI MUSICA CONTEMPORANEA

ARCHIVIO STORICO  
D'ARTE CONTEMPORANEA

## RIUNITO IL CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE DELLA BIENNALE

Accolte le dimissioni del prof. Marcazzan

Il Sindaco di Venezia ing. Favaretto Fisca assume le funzioni di Presidente

Venezia, 17 Gennaio 1967

Si è riunito questa mattina a Ca' Giustinian, sotto la presidenza del Presidente della Biennale prof. Mario Marcazzan, il Consiglio di Amministrazione dell'Ente. Erano presenti: il Sindaco di Venezia, ing. Giovanni Favaretto Fisca, Vice-Presidente, il rag. Alberto Bagagiolo, Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Venezia, il dott. Franz De Biase, Direttore generale dello spettacolo, in rappresentanza della Presidenza del Consiglio dei Ministri, il dott. Enzo Porta, in rappresentanza del Ministero dell'Industria e Commercio, il prof. arch. Angelo Scattolin, Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, i Sindaci dell'Ente dott. Ernesto Bigioni, dott. Antonio Gasparini e Davide Tonolo; assistevano il prof. Gian Alberto Dell'Acqua, Segretario Generale della Biennale, e il dott. Deuglesse Grassi, Direttore amministrativo.

Il Presidente ha svolto in parte, e in parte ha riassunto, un'ampia relazione sulle attività dell'Ente nell'anno 1966, mettendo in particolare evidenza il successo di pubblico ottenuto dalla XXXIII Esposizione, notevolmente superiore a quello delle precedenti Biennali, e il richiamo da essa esercitato sul mondo artistico internazionale. Quanto alle manifestazioni cinematografiche, teatrali e musicali, ha fatto notare come esse abbiano riempito la vita veneziana da agosto a ottobre, e siano state frequentate complessivamente da oltre 100.000 spettatori. Sia alla XXXIII Esposizione Internazionale d'Arte, che alla XXVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (per la quale Venezia ha compiuto un notevole sforzo allo scopo di rinnovare il palazzo e la sala di proiezione), come al XXV Festival Internazionale del Teatro di Prosa, che ha avuto serate di eccezionale interesse, e al XXIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, la stampa internazionale e i servizi radio-televisivi di tutto il mondo hanno dedicato un interesse straordinario.

Dopo l'approvazione di alcuni provvedimenti relativi alla gestione dello scorso anno, il prof. Marcazzan ha dato notizia di aver confermato al Presidente del Consiglio il proposito, già manifestato in vista del suo trasferimento dall'Istituto Universitario di Venezia ad altra Università, di lasciare la presidenza dell'Ente. Ha pregato quindi il Consiglio di Amministrazione di considerarlo dimissionario, sollecitando il Consiglio stesso a invitare il Signor Sindaco di Venezia, nella sua qualità di Vice-Presidente dell'Ente, ad assumere le funzioni di Presidente, allo scopo di assicurare alle attività della Biennale la continuità necessaria.

Il Consiglio di Amministrazione ha accolto con rammarico le irrevocabili dimissioni del prof. Marcazzan, e il Sindaco di Venezia si è reso interprete dei sentimenti di tutti i membri del Consiglio stesso, manifestando la gratitudine per l'opera svolta dal Presidente Marcazzan in questi tre anni, nei quali la Biennale, pur attraverso notevoli difficoltà di diverso ordine, ha conseguito importanti successi sul piano internazionale.

Il Sindaco, Vice-Presidente dell'Ente, nell'assumere provvisoriamente le funzioni di Presidente, ha convocato una nuova riunione del Consiglio di Amministrazione per lunedì 23 gennaio, allo scopo di esaminare i problemi organizzativi, finanziari e funzionali dell'Ente in vista delle manifestazioni del corrente anno.